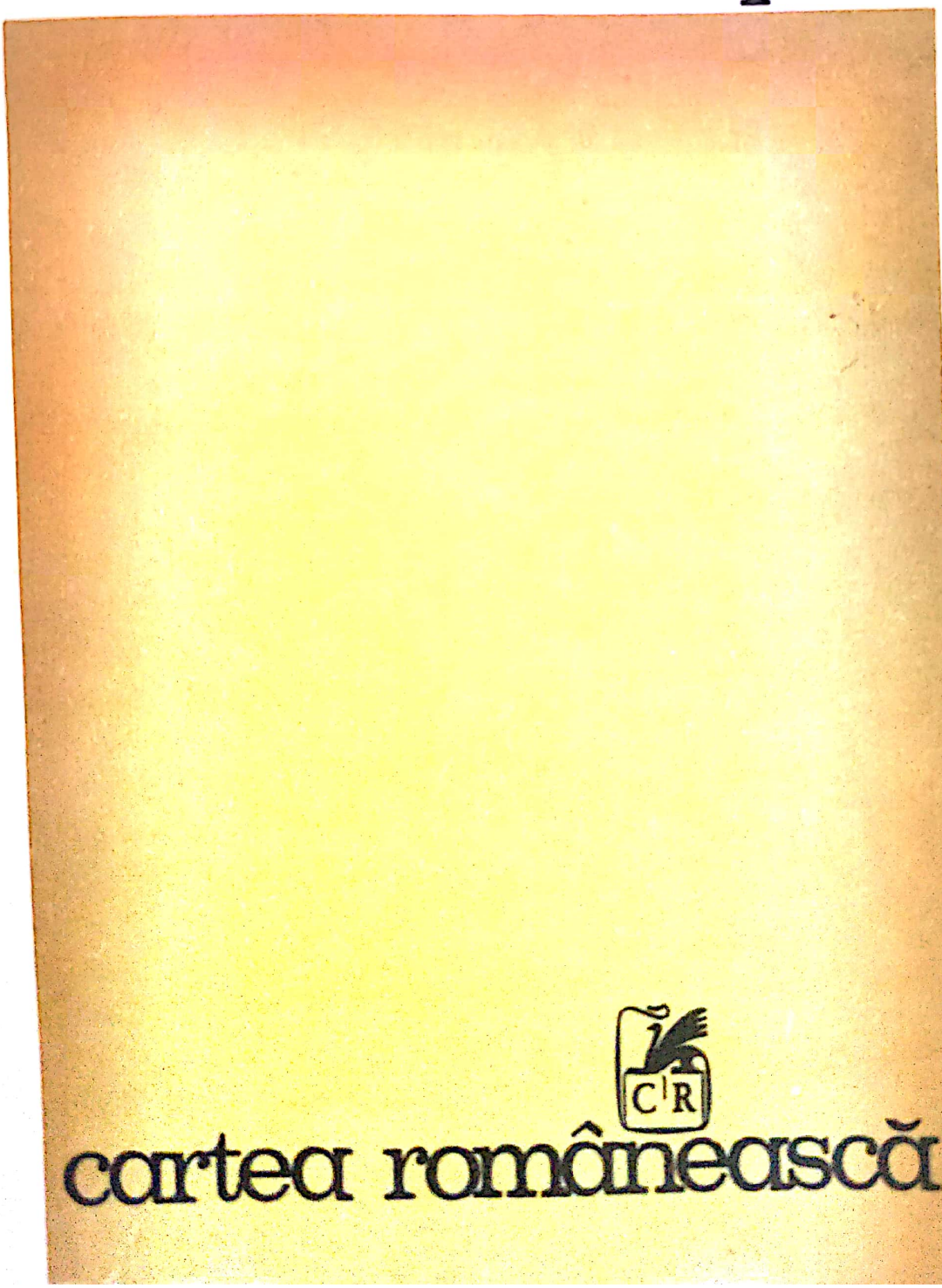
TEXT ŞI CONTEXT

Radu Lupan



cartea românească

Scanned with OKEN Scanner

RADU LUPAN

TEXT ȘI CONTEXT

CARTEA ROMÂNEASCĂ

1983

Scanned with OKEN Scanner

Why is the world which seems so near so hard to get hold of ?

Patrick White

Scanned with OKEN Scanner

CONFESIUNE ÎN LUMINĂ DE AUGUST

În formarea spirituală a unor scriitori, relaţiile cu lumea sau cu locurile care i-au marcat definitivează ades o viziune, sau, dacă nu o structură anume a operei, cel puţin tonul, accentul ei neconfundabil. Şi mai totdeauna acest accent se regăseşte desigur şi în întreaga operă, dar poate mai pregnant într-o anume carte, într-un moment sau episod. Cercetătorul vastei mitologii faulkneriene, după părerea mea, va găsi cu deosebire acest accent, ton, în „Lumină de august". Romanul e, neîndoios, cea mai personală, mai revelatorie ca biografie — e vorba, desigur, de biografia spirituală — operă a scriitorului şi mărturiseşte o supremă încercare a lui Faulkner de a figura relaţiile sale cu miturile esenţiale ale culturii şi civilizaţiei americane. Cărţile apărute ulterior nu vor atinge niciodată acest nivel de tulburătoare, profundă şi meditativă confesiune — voită sau nevoită.

„Lumină de august" are ordinea şi logica unei confesiuni ; aparent naraţiunea este întreprinsă din postura observatorului obiectiv, poate chiar detaşat, în fapt însă scriitorul este prezent mai mult ca în oricare carte, îi auzi glasul sugrumat sau gîfîit, tăcerea sau tristeţea tonului cu care recunoaşte iremediabilul, precarul, irepara-bilul din viaţa lui şi a locurilor în care trăieşte.

Din perspectiva micii comunităţi din Sud în care se născuse şi în care trăia, un artist îşi mărturisea la 34—35 de ani însingurarea, a lui şi a altora, imposibilitatea de a se integra, nostalgia după pacea şi inocenţa naturii, căutarea înfrigurată şi obsesivă a identităţii. Trăsături ale civilizaţiei urbane americane şi moderne, ele se accentuau şi deveneau evidente în vremea aceea, anii treizeci-

patruzeci, ca să constituie surse de exacerbate și aproape irezolvabile probleme ale omului de azi. Finalul romanului „Lumină de august", cu tenta lui pastoral-naivă, poate chiar și comică, intenționat a sugera o întoarcere la vîrsta inocenței și a comunicării nemediate cu natura, e, de fapt, o recunoaștere a unei imposibilități, evocate cu un suprem și binevoitor surîs.

Privită din perspectiva micii comunități dintr-o regiune agrară din Sud, din acest mitic și real Jefferson, unde ca în orice comunitate restrînsă din Sud se trăiește cu o vie conștiință a vieții comune, unde oamenii nu au probleme ale identității, știind ceea ce sînt și cărei societăți aparțin, conduita omului modern din societatea industrială apare cu atît mai pregnantă, mai radical diferită, mai categoric supusă dramelor existențiale moderne.

Faulkner, omul care năzuia să fie un *gentleman-farmer*, dar care nu se putea integra în viața micului orășel Oxford din comitatul Lafayette, pentru că trăia cu o profundă acuitate imposibilitatea rămînerii Sudului în înapoiere și într-o condiție spirituală caracteristică printr-o „satisfacție de sine o oarbă nemulțumire cu lucrurile așa cum sînt", examinează în roman treptele însingurării sale, atras și respins de implicațiile acestor drame.

Desigur, Oxford-ul pe care Faulkner îl observa de-o viață, de la o oarecare distanță, aceea a existenței sale izolate în marginea orășelului, nu putea să rămînă și rămînea totuși același ca în anii cînd scriitorul, trecut de 30 de ani, își considera viața și epoca și le situa nu numai în acei ani, ci și într-un prezent atît de apropiat, atît de chinuitor apropiat nouă.

Căutînd să mă apropii de Jefferson, a fost necesar să trec peste toate acele obstacole sau dificultăți pe care oamenii din această hiperindustrializată societate a secolului XX trebuie să le depășească pentru a-și auzi și asculta semenii, pentru a se auzi și asculta pe ei înșiși. A trebuit, firește, să străbat întîi acea lume dezumanizată a civilizației moderne, cum o califica Faulkner, acea lume de „fier și beton a orașelor și aeroporturilor", în clipele în care ea „se liniștise, golită momentan de teroarea sa", cum scrie Faulkner în „Pylon".

Scanned with OKEN Scanner

*

Şi totuşi, spre seară aeroporturile americane păreau o versiune liniştitoare a veacului care vine. Pe uriaşele tabele cu sosiri şi plecări, sclipeau cu fulgerări toropitoare orele curselor care aveau să se iveaască sau aveau să se piardă în noapte, flăcăruile albastre şi repetate ale ecranelor de televizor se stingeau şi se aprindeau într-o penumbră calmă şi misterioasă, coridoarele cu imensele suprafeţe de sticlă mată ale diverselor *souvenir-shop*-uri, *snack-bar*-uri sau bănci, printre care alunecau tăcute escalatoare, te călăuzeau printr-un labirint cifrat şi ordonat de săgeţi colorate, iar birourile companiilor aeriene cu insemnele lor stilizate după o simbolistică abstractă anunţau apropiata desprindere de pămînt. O geometrie pură şi esenţializată absorbea mişcarea sau dezordinea mişcării şi o înscria firesc în liniile suple ale spaţiului înconjurător...

Ai părăsit traficul copleşitor din oraş, mai eşti încă strivit de sufocarea şi strîmtoarea spaţiilor dintr-o arhitectură care delirează, ridicînd piramide de sticlă şi oţel spre cer, un cer care nu mai e decît amintirea unei vechi şi naive imagini dintr-o îndepărtată şi pastorală existenţă, părăseşti o lume unde mai erai un individ cu reacţii personale faţă de mediu, ostil, strivitor, provocator sau mai ştiu eu cum şi deodată, după realităţile şi miturile civilizaţiei haotice industriale, eşti proiectat în faza imediat următoare într-o prefigurare a lumii post-industriale. O lume în care anxietăţile îţi sînt potolite de logica şi armonia mediului, de transferul de responsabilitate care se efectuează în clipa în care ai intrat în aeroport, totul fiind asigurat de servicii sau de aparate mecanice care-ţi preiau bagajele, le poartă aşa cum te poartă pe covoare rulante sau escalatoare, şi te duc aproape direct la portiera avionului la fel cum te-ar purta spre leagăn, şi în loc să ai senzaţia că vei fi zvîrlit în spaţiu cu o viteză de 700 mile pe oră, e ca şi cum te-ai duce la culcare...

Continuînd iluzia, motoarele avionului bîzîie încetişor, dacă ţii la imaginile tradiţionale ai zice că s-au pornit să toarcă, şi deodată, pentru că orice iluzie are capriciile ei,

Scanned with OKEN Scanner

zgomotul devine uriaş, sub clopotul nopţii nu mai există altceva decît un vast uruit şi avionul se înalţă brusc deasupra unui imens pom de Crăciun, cu miriade de lumini roşii, albastre, verzi, violete sau galbene sclipind în ramurile aşternute peste un cer fără stele. În clipa următoare avionul alunecă din nou orizontal şi îţi dezvăluie geometria diversă şi colorată a oraşului deasupra căruia zbori, geometrie definită printr-o rigoare de lume abstractă, de lume care există în sine nu şi prin ceea ce înseamnă. Din pomul de Crăciun nu au mai rămas decît luminile, din lumini nu a mai rămas decît iluzia încăpăţînată să construiască amintiri din necunoscut.

Şi nimic mai îndepărtat de o poveste de Crăciun decît oraşul spre care mă îndreptam.

Trecînd prin Memphis şi Atlanta, mă duceam la Oxford-Mississipi, în acel oraş şi în acea regiune cărora William Faulkner, înconjurat de miturile şi realităţile torturantului trecut şi prezent al Sudului, le dăruise o viaţă nouă, poate pentru a înţelege şi a-şi explica aceste mituri şi acest obsedant şi inacceptabil prezent. Mă îndreptam în Boeing-ul lui Eastern Airlines, pe o rută aeriană pe care o va fi străbătut uneori şi Faulkner în avionul lui, sau poate în avioanele lui, căci după ce zburase un timp pe un avion de viteză mai redusă : un *OX Commandaire,* îşi cumpărase în 1933 un *Cabin Waco,* un aparat rapid pe care trebuia să-l ţină la aeroportul municipal din Memphis.

Din mărturiile celor care l-au cunoscut, Faulkner nu era un atît de bun pilot pe cît era un foarte bun navigator şi dacă nu-i plăceau aparatele care suprimau aproape pilotarea manuală înlocuind-o cu comenzi automate, îi plăcea în schimb să călăuzească drumul prietenilor sau fraţilor lui cu care se afla în acele minunate maşini zburătoare. Era şi în această preferinţă dorinţa din totdeauna a scriitorului de a limita puterea mecanicului asupra vieţii, asupra umanului.

După cît se pare va fi făcut nu de puţine ori drumul de la Memphis la Oxford cu maşinile acelea care zburau cu cincizeci-şaptezeci de mile pe oră, recunoscînd pe hartă, cum spun prietenii lui, fiecare centimetru de cîmpie sau de pădure, călăuzind prin aer un drum care pe pămînt

Scanned with OKEN Scanner

şi în ceruri nu va fi fost niciodată uşor : drumul spre casă, spre oraşul în care a trăit cea mai mare parte a vieţii lui. Drumul acesta de la lumea Sudului către miturile copilăriei şi tinereţii, de la Jefferson-ul imaginar şi real şi dinspre Yoknopatawpha, comitatul „posesiune şi proprietate a lui William Faulkner Esq.", către lumea de dincolo de ele, care a făcut ca viaţa scriitorului să fie mereu un trecut în prezent, un prezent chinuit şi torturat de trecut, o permanentă exorcizare a omului prizonier al istoriei şi al condiţiei sale umane.

Nu am avut prilejul, sau poate nu mi s-a dat, să privesc Jefferson-ul aşa cum şi-l imagina scriitorul în „*The Town*" :

„Mai întîi e Jefferson-ul, centrul radiind slab, un licăr abia vizibil în spaţiu ; dincolo de el, cuprinzîndu-l, se întinde comitatul, legat prin diferite drumuri de acest centru ca roata de osie prin spiţele sale, iar tu însuţi desprins de acest moment eşti ca un Dumnezeu deasupra leagănului nativităţii tale şi a bărbaţilor şi femeilor care te-au adus pe lume..."

Traversam drumul de la aeroport spre oraş într-o zi întunecată de ploaie, de o iarnă neasemănătoare cu nici una din paginile lui Faulkner, totul topindu-se într-un cenuşiu vag, prin faţa maşinii trecînd pe şosea sau pe străzi tipicele însemne ale drumurilor americane, moteluri, vag luminate, clădirile scunde ale restaurantelor Mc Donald, vestite de parabola aceea de beton asemeni unui arc de triumf al uniformităţii şi certitudinii în monotonie, staţii de benzină cu firme de neon, un *department store* cu turma liniştită de maşini într-un parcaj alăturat, şi în sfîrşit o şosea mărginită de cîmpii şi de pîlcuri de copaci.

Spre seară, în camera de hotel m-am trezit în ochi cu încordarea aceea naivă de a fi voit să aflu relaţii posibile între ceea ce văzusem şi pagini sau episoade faulkneriene şi în mînă cu trei pliante, galben, verde şi albastru, care începeau cu o istorie a oraşului şi se încheiau cu o orgolioasă chemare : „Noi, cetăţenii oraşului Oxford şi ai Comitatului Lafayette vă invităm la al... lea pelerinaj pe data de... Veniţi să vedeţi singuri cît de multe lucruri

Scanned with OKEN Scanner

poate să vă ofere orașul Oxford, lucruri de un interes captivant pentru vizitatorii bineveniți".

Orașul fusese ars de generalul unionist A. J. Smith în 1864, ceva mai mult după un sfert de veac de la înființarea lui. Ca o tîrzie infirmare a ceea ce fusese distrus, ca un al doilea oraș, mai viu poate decît cel reconstruit după incendiu, ca un spațiu virtual unde să fie reluate viețile și destinele care au dus la acel incendiu și au determinat urmările lui mai tîrzii sau foarte tîrzii, Faulkner alcătuise poate acea fascinantă saga a oamenilor din orașul Jefferson și din miticul comitat Yoknopatawpha.

„Orașul", acea prezență obsesivă care în paginile „Luminii de august", judecă, apreciază și condamnă, care înalță și prăbușește oamenii, care acceptă sau respinge fără apel, era aici, în jurul meu, abia auzit ca o rumoare îndepărtată, ca o amintire mai puternică decît ființa lui reală.

Stăteam și mă uitam la filele acelea colorate și un copleșitor sentiment de zădărnicie mă paraliza, mă făcea să mă gîndesc la inutila goană din acea după-amiază după tot ce putea să-mi vorbească despre această fantastică negație a afirmării. Îmi aduceam aminte de o altă goană pe străzile unui alt oraș, mult mai întins decît Oxford-ul, dintr-o altă lume, unde îl căutam pe Dostoievski, unde mergeam halucinat după imaginarele drumuri ale omului ieșit din subteranele torturilor și chinurilor existenței, pînă cînd într-un tîrziu fusesem dus într-o clădire, unde după o încăpere plină cu cărți, mi se arătase pe un umil birouaș, crezut a fi fost al scriitorului, niște ochelari cu rame rotunde de fier și cîteva pagini de manuscris umplute cu un scris mărunt și neașteptat de ordonat. Și ca și atunci mă gîndeam și acum la irealitatea tuturor acestor semne în care căutam a identifica, asemeni unui primitiv, o viață care a fost, o viață care nu e decît ceea ce imaginația a făcut-o. Sau cum o spune însuși Faulkner : „Aceasta este esența amintirii-sensibilitate, vedere, miros : mușchii cu care vedem, auzim și simțim... memoria nu există, creionul nu reproduce decît ceea ce mușchii caută bîjbîind, nici mai mult nici mai

Scanned with OKEN Scanner

puţin, şi totalul care rezultă este de obicei necorect şi fals şi nu merită decît numele de vis".

Da, eram un vizitator binevenit, dar nu făcusem decît să bîjbîi cu ochii, cu simţurile, o întreagă zi printre lucrurile „de un interes captivant", să reconstitui un total, desigur necorect, desigur aproximativ, dar cu aceeaşi credinţă naivă că există ceva din viaţa sau sensul vieţii celui pe care îl căutăm în aceste „lucruri" şi pînă la urmă să-mi dau seama că nu făcusem altceva decît să răsfoiesc, ca în vis, pagini citite sau imaginate a fi fost citite.

Trecusem printre clădiri asemeni unor vechi temple greceşti cu coloane dorice, urcasem trepte care promiteau să ducă la imaginare altare şi mă aflasem în modernele încăperi ale unei universităţi care îşi păstra trecutul în vitrine, sub lespezi de cristal, bine catalogat şi inventariat.

Privisem în camera aceea specială — Mississipi Room — a bibliotecii Universităţii Ole Miss, o veche hartă care purta titlul *„Delineation of the State of Mississipi,* 1843, şi zărisem înscris cu litere desenate stîngaci numele *Yoch no pa ta fa* printre însemnările care arătau că locurile acelea fuseseră populate de indienii Choctow şi Chickasaw. O altă hartă desenată, şi mai veche, din 1817, a comitatului Ponola, populat de aceleaşi triburi, îmi amintise că pămînturile pe care se afla oraşul Oxford fuseseră cumpărate de trei negustori de la indieni...

Împuşcăturile celor două carabine, cu ţevile sclipind sub cristalul vitrinelor, cu oţelul, lucind alb, vor fi risipit poate cîndva tăcerile sau aşteptările din crîngurile de pini din apropierea Oxford-ului, în dimineţi sau după amiezi însingurate, dar împuşcăturile din iniţiatica urmărire a Ursului sau din zadarnica Vînătoare de oameni şi de vulpi sau din dimineaţa aceea de luni, din august, cu precipitarea şi tragismul ei, împuşcături care terminaseră o viaţă şi o absolviseră, îmi răsunau acum mereu şi mereu în urechi, fără să piară în vînt asemeni amintirii dintr-o poveste nobilă sau tragică.

Privirea îmi aluneca pe oţelul lucios, se oprea pe trăgaci, aştepta încordată, dar nu se auzea nici un sunet în

Scanned with OKEN Scanner

ecoul memoriei și prin răsfrîngerea sticlei cuvintele pe care le citeam pe-o etichetă nu risipeau nici tăceri și nici așteptări : *Army Springfield Rifle, Model 1878, Serial 105799*... Și iar și iar tăcerea nevieții mă înconjura.

Fuseseră, această carabină și cealaltă, un *Winchester, Model 1829*, ale lui Faulkner sau le păstrase el, le căpătase de la Ike Mc Caslin sau de la maiorul De Spain, care obișnuia să meargă la vînătoare cu Winchesterul acela vechi în pădurile care se întindeau prin aceste locuri înaintea instalării fabricilor de cherestea ? Cine să o spună, cînd din portretul acela, de pe perete, terminat cu cîteva săptămîni înaintea morții și „aprobat" de scriitor (termenul mi s-a părut grotesc), Faulkner privea cu același aer de îndoială dintotdeauna față de ce vedea... Sau poate că nu îndoiala era în priviri ci încercarea de a vedea cîtă realitate e dincolo de ceea ce părea real. O fotografie pe un alt perete îl înfățișa într-un costum de călătorie, cu joben, o cravașe cu mîner de argint în mînă, cu jaboul răsfrînt peste reverele lucioase de mătase ale jachetei înmănușat, incredibil, tot atît de incredibil ca și legenda scrisă de fotograful lui preferat „Col" Cofield *„The Count of no Account"* (Contele fără de conturi, dar și fără nici o importanță).

„M-am născut dintr-o sclavă neagră și un aligator", spunea Faulkner, cu umorul cu care desființa de obicei credibilul și realul și poate că asta e pînă la urmă reversul încercării de a descifra trecutul sau de a-l asuma, tragicul atenuat prin umor sau umorul împins pînă la tragic. Oricum, opera lui este, probabil, cea mai vastă și mai profundă, prin semnificația și implicațiile ei, tentativă din cultura americană de a confrunta, printr-o conștiință acută a trecutului, mitul american cu realitatea americană.

În America, Sudul are o relativă și poate conștientă rezistență la prezent, dar nu trăiește în trecut, după cum nu îți poți imagina un oraș ca New York-ul netrăind în prezent și poate oarecum și în viitor. Asta a și fost probabil tortura vieții lui Faulkner, imposibilitatea materială a relaționării trecutului în prezent.

Scanned with OKEN Scanner

Drama e caracteristic americană. Forţa devorantă a prezentului e atît de copleşitoare încît nu e adevărat numai, cum spunea Kenneth Tynan, că America îşi dărîmă trecutul, dar chiar atunci cînd încearcă să-l păstreze, el are aerul înghețat al nevieţii.

Civilizaţia Statelor Unite s-a construit şi se construieşte într-un spaţiu spiritual care se numeşte „continuul prezent", definit prin transformări rapide care copleşesc sau pur şi simplu absorb cele anterioare pînă la dispariţie. Istoria este consumată înainte de a fi creată. O lume fără „preistorie", cum s-a mai spus, a fost nevoită să creeze o cultură „fără istorie", ceea ce este aproape o contradicţie în termeni. De aici şi neliniştea profundă a permanentei căutări a „identităţii". Dacă primele manifestări ale unei literaturi determinate în acest fel au fost marcate de o celebrare nostalgică a inocenţei, care era situată înainte sau în afară de orice istorie, cele ulterioare, mai recente, istoric vorbind, au fost dominate de îndoielile, frămîntările, tragismul consecutive unei torturante reflecţii asupra trecutului, asupra căilor de răscumpărare a greşelilor lui.

De fapt aici s-au definit cele două căi ale unei culturi care este permanent animată de o mişcare dialectică evoluînd între o întoarcere spre trecut, în speranţa unei cunoaşteri reale şi a unei ispăşiri, şi o voinţă continuă de înaintare spre viitor, neîmpovărată de amintiri culpabile. Mitul utopic al Lumii noi este confruntat mereu cu realităţile deloc utopice şi deloc inocente. Distanţa dintre cei doi termeni a fost poate uneori exagerată. Astfel, Stephen Spender observînd că America este contemporană cu sine într-un fel în care nici o altă ţară nu este, spunea că acest lucru ar putea fi comparat cu „o încăpere cu o fereastră privind spre un viitor alb, cu o uşă zăvorîtă care închide drumul spre trecut, iar pe pereţi unul sau două mici tablouri — un sat din Noua Anglie, o plantaţie din Sud — care evocă imagini sentimentale cu care viaţa prezentă, din încăpere, nu are nici o legătură".

S-ar putea spune că Sudul, cu o economie agrară predominantă, avea să fie înclinat să opună o mai mare

Scanned with OKEN Scanner

rezistenţă la această invazie a *nowness*-ului (starea de acum) care să-l despartă de trecut. În fapt aceasta nu ar fi însemnat doar, aşa cum se spune, o modalitate de a se elibera de azi. Opera lui Faulkner e tocmai o dovadă că obsesia trecutului, starea aceasta de vis sau de veghe înlăuntrul lui, e una din căile de interpretare a condiţiei umane a individului în societate care-şi asumă, odată cu istoria personală, istoria de azi a unei colectivităţi. E dorinţa dintotdeauna a omului de a înfrunta imposibilul în momentul în care devine probabil.

...Nu se făcuse încă seară cînd am coborît treptele bibliotecii şi mi-am continuat drumul printre templele dorice ale universităţii, în drum spre *Alumni House*, unde aveam să rămîn. *Campus*-ul la acea oră şi la acel timp era aproape pustiu, studenţii încă nu reveniseră din vacanţă, şi printre clădirile acelea maşina noastră părea că străbate un decor sau că noi şi maşina rătăceam prin acele locuri ca un fel de proiecţie în viitor a visurilor vechilor locuitori sau închinători aflaţi în templele din jurul nostru. La o cotitură, o clădire cu linii moderne. Săpate în zidul faţadei, ca o confruntare poate a ambelor ipoteze, cuvintele lui Faulkner : *I believe that man will not merely endure ; he will prevail* (Cred că omul nu va dăinui doar ; el va învinge).

★

A doua zi am continuat să rătăcesc pe străzile Oxford-ului, am urcat pe treptele clădirii unde Gavin Stevens îşi „avea biroul", cel puţin aşa fusesem încredinţat, am privit de la o distanţă respectuoasă clădirea de veche arhitectură civilă americană, unde, de această dată, lucrase Phil Stone, prietenul lui Faulkner şi modelul lui Gavin ; am văzut pe o stradă laterală care dădea în piaţă locul unde fusese faimosul grajd al bunicului şi al atîtor întîmplări din „Oraşul" şi din „Hoţomanii", am zărit clădirea în ruină a vechiului „Colonial Hotel". La magazinul „Sneed's Ace Hardware" am fost pus faţă în faţă cu o masivă şi greoaie casă de bani cu chenare înflorate, şi care mai purta inscripţia : M. C. Faulkner, tatăl scriitorului, şi m-am oprit într-una din laturile pieţii din centru, fai-

Scanned with OKEN Scanner

mosul scuar străbătut de atîtea personaje pe care le vedeam dar nu le zăream în dimineaţa aceea rece, însorită şi lucidă. O clipă, Christmas, din „Lumină de august", cu cătuşele la mîini, s-a întors înainte de a fugi, disperat, către sfîrşitul sau victoria lui, şi s-a uitat în direcţia mea. Privirea lui a lunecat spre drumul care ducea afară din oraş şi în clipa următoare a pierit, urmărit de Percy Grimm pe bicicleta aceea a curierului de la Western Union. Gavin Stevens se îndrepta spre biroul lui, mestecînd ciotul pipei din cocean de porumb, urmat de şeriful greoi şi preocupat, o lume întreagă îşi urma ritmul unei vieţi care nu avea să apună pentru că avea să fie întotdeauna posibilă în acel scuar, pustiu în dimineaţa de amorţită sîmbătă provincială, în orăşelul acela al doilea paralel şi mai viu parcă în lumina lucidă a celui care îl visase.

Am trecut pe străzile Oxford-ului care începea abia să se trezească : magazine modeste, o veche sală de spectacole, nelipsitul Holiday Inn, închisoarea Comitatului Lafayette, o clădire joasă, pe care ai fi luat-o drept un pavilion de băi, şi am ieşit spre şoseaua care ducea spre Universitate. După cîtva timp am cotit spre stînga pe un drumeag de ţară şi am intrat într-o zonă unde pinii şi stejarii dominau peisajul. M-am oprit în faţa unei porţi uşor dată la o parte şi m-am strecurat într-o curte, poate un parc, îndreptîndu-mă spre o alee pavată cu cărămizi şi mărginită de cedri bătrîni cu coroanele cu frunza rară. La capătul aleii o casă cu etaj în vechiul stil colonial american, cu coloane dreptunghiulare de lemn alb în mijloc, cu verande de o parte şi de alta a peronului central. Lucea alb prin frunzişul verde şi părea părăsită de multă vreme. Casa lui Faulkner : *Rowan Oak*. Cînd am intrat înăuntru, aerul îngheţat din casă accentua şi mai mult senzaţia de abandon, de uitare. Mobilă puţină, disparată, o sobrietate a decorării sau poate a despuierii. O masă severă de stejar şi scaune cu spătare drepte, le presupuneam tari, în sufragerie, o vitrină cu sticlărie şi bibelouri, pe pereţi rulouri cu gravuri japoneze. Puţină căldură şi o oarecare lumină în portretul scriitorului tînăr, văzut de mama sa, Maud Faulkner. Pic-

Scanned with OKEN Scanner

tura e naivă și dintr-o dată sînt în lumea copilăriei lui Chik Mallison. Biroul, unde lucra la o mașină veche „Underwood", pe o măsuță lîngă fereastră, e plin cu rafturi cu cărți, traduceri. Toma D'Aquino lîngă Vittorini, Dickens alături de Joyce, Shakespeare și Pasternak... Și bineînțeles scaunul cu speteaza retezată și cu pernă, pe care scriitorul a lucrat douăzeci și cinci de ani. Pe un perete un mic portret care dă încăperii o atmosferă de viață oprită atunci. E Dilsey, doica neagră, începutul și nesfîrșitul legendei, *mammy,* Caroline Barr, pictată cu stîngăcie și dragoste de mama scriitorului.

Al doilea birou, unde a lucrat în ultimii ani. O încăpere de ajuns de strîmtă, o altă măsuță lîngă fereastră dînd spre pajiște și spre grajdul de bîrne, o mașină de scris, un pat, așternut cu o pătură, cîteva etajere cu cărți, pe polița căminului un calendar oprit la ziua de 6 iulie 1962. Pereții sînt văruiți, albi, și din nou, asemeni creatorului, pe doi dintre pereți, deasupra patului, Faulkner a înscris o nouă geneză. Săptămîna pătimirilor unui regiment de soldați francezi care se revoltaseră împotriva primului război mondial, e înscrisă acolo, cu însemnările fiecărei zile. LUNI. Scrisul lui Faulkner, mărunt dar clar, se detașează pe peretele alb : I. 06,00 Regimentul francez se răscoală, refuză să iasă la atac, e scos de acolo, dezarmat, pus sub arest — trimis în spatele frontului. II... Notele care preced fiecare capitol al romanului *„Fable"* sînt făcute acolo, pe peretele alb, poate pentru timpul cît a lucrat, poate după aceea, multe rînduri tăiate, și zi după zi, întreaga săptămînă, întreaga acțiune a cărții este prefigurată... Pe peretele din dreapta, ultima însemnare sub titlul : MÎINE...

Acel mîine care a început din fața casei, pe cărarea aceea care ducea prin păduri și poteci spre Taylor, pe drumul de unde Faulkner nu s-a mai întors. În poarta aceea întredeschisă, calul lui, singur, s-a oprit și într-un tîrziu a fost văzut de cei din casă. Drumul spre mîine începuse...

Nu știu foarte exact ce a fost apoi. Probabil Holiday Inn, într-o după amiază, ieșind din restaurant parcă. La recepție, o tipică *Southern belle* care își corecta în oglinda

Scanned with OKEN Scanner

din spatele biroului o coafură blondă alunecîndu-i precum soarele pe umeri. Ochi indolent interesaţi, zîmbind profesional şi apoi repede dezamăgiţi. *„Faulkner's grave ? Sorry, never heard of ! St. Peter's Cemetery, may be"*...

Am ieşit în strada largă, mărginită de cele mai frumoase case din Oxford, clădiri dinaintea Războiului Civil, cu coloane înalte şi albe de lemn, cu verande şi balcoane pe care în după-amiezi şi seri tîrzii de vară viaţa oraşelului era sancţionată şi trecea în poveste, şi am cotit pe Jefferson Avenue. De o parte şi de alta casele obişnuite ale burgheziei americane, pavilioane sau cottage-uri din lemn, uneori din cărămidă roşie atît de contrastantă cu lemnul alb al pereţilor sau al vegetaţiei din jur, somnolînd în soarele confortabil al dimineţii de duminică. O maşină ponosită, plină de oameni trecea încet pe stradă. Am oprit-o. Pe bancheta din faţă un bărbat negru, alături de el o negresă îmbrăcată în haine de sărbătoare. Se duceau la biserică. În spate, copiii. Privirile curioase, dar şi aprehensive. *„St. Peter's Cemetery ? Straight down the road"*.

Drumul cobora şi într-un tîrziu am ajuns la cimitir. Pe nişte coline domoale, înverzite şi pline de pietre cenuşii, într-o pace de început de saga, îmi amintesc că am colindat cărările noroioase, pămîntul era moale pe dealurile acelea, căutîndu-l pe Faulkner. Pe o clină de deal, înconjurat de un grilaj, am găsit locul unde rudele şi strămoşii erau îngropaţi. În mijloc un obelisc ros de vremi şi de ploi cu o simplă inscripţie : *„Mother"*. Ceva mai sus un medalion cu imaginea cîndva a unei femei, pe care anii şi o lumină care prin acele locuri era asemeni unui fum albăstrui, o transformaseră într-un fel de amintire. Eram singur şi cum mergeam aşa, din piatră în piatră, timpul începuse să piară şi nu ştiam cum aveam să ajung la ziua în care o pornisem să-l găsesc pe cel pierdut într-un mîine care însemna posteritatea.

L-am găsit la poalele unei coline, unde pămîntul răscolit al gropilor mai era încă galben, sub crengile unui bătrîn copac. O lespede prelungă, deasupra căreia se ridica, asemeni unui portal antic, un mic fronton trise ridica, asemeni unui portal antic, un mic fronton triunghiular sprijinit pe două scurte coloane albe, cu o

Scanned with OKEN Scanner

inscripție care amintește data nașterii și a morții. Și dedesubt : *Belov'd go with God.*

*

După lunga rătăcire din acele zile, abia acolo am auzit iar glasul profund, potolit, care ridica lumina zilei asupra Oxford-ului înecat în ceața amintirii, care se înălța de pe una din verandele caselor acelora cu coloane albe de lemn și începea povestea micii așezări și a oamenilor acelora, teribili și îngăduitori, omenoși și neîndurători, în acceptările și refuzurile lor :

„...Șezînd pe marginea drumului și privind căruța care urcă dealul spre ea, Lena se gîndește..."

*

Am plecat din Oxford spre Memphis cu unul din acele autobuze care străbat America de la un capăt la celălalt. Ziua era întunecată de o ploaie amestecată cu zăpadă și Sudul nu mi se mai părea decît un neguros septentrion. Autobuzul aluneca pe drumul înghețat și nu mai credeam în nici un fel de mit al erei industriale sau postindustriale. Revenisem la drumurile păcătoase și dificile ale unei naturi vitrege și nu mai speram să mai ajung la timp la **Memphis.**

După o trudnică și lentă lunecare printr-un peisaj rustic mohorît, au început să se vadă semnele apropierii de un mare oraș : stații de benzină, moteluri, restaurante, uzine, șosele alergînd una sub alta. Vreme de un ceas ne-am tîrît pe unul din cele mai largi bulevarde care ducea spre oraș și care se numea *Elvis Presley*. Numele apărea mereu, la încrucișări de drum, și revenea asemeni unei obsesii în care la început nu am vrut să cred. Un ceas, poate și mai bine, ne-am tîrît în autobuzul acela greoi de-a lungul lui „Elvis Presley".

Și atunci mi-am amintit de o frază din Faulkner care mi-a chinuit visul și veghea cît am fost la Oxford : „tragedia vieții este că trebuie să fie prematură, neconcludentă, și de neconchis pentru a fi viață : trebuie să fie înainte de ea însăși, înaintea ei, ca să fi fost cumva".

După opinia lui Malcolm Cowley, cunoscut critic american și unul din cei mai autorizați * cercetători ai operei scriitorului, William Faulkner „nu este esențialmente un romancier... O parte a romanelor sale îmbină două sau mai multe teme care au prea puțină legătură între ele... iar celelalte tind să se dividă într-o serie de episoade care seamănă cu niște mărgele dintr-un șirag... Faulkner, continuă criticul, este neîntrecut și în cea mai mare măsură el însuși, fie în povestirile mai lungi... fie în saga ținutului Yoknopatawpha în întregul ei".

Faulkner a scris și a publicat într-adevăr nuvele și povestiri atît la începutul carierei sale literare cît și în perioada apariției marilor sale romane. Mai mult chiar, o seamă de lucrări intitulate romane, cum ar fi *The Unvanquished* (Neînfrîntul), *Go Down, Moses* (Coboară Moise) sau *The Wild Palms* (Palmierii sălbatici), sînt în fapt suite de povestiri mai ample sau mai scurte, relaționate sau nu între ele.

Nu intră în intențiile acestor rînduri o examinare a legăturilor secrete sau mărturisite dintre povestire și

* În 1946, cînd opera lui Faulkner și importanța ei în cadrul literaturii contemporane erau neglijate în Statele Unite, Malcolm Cowley a alcătuit o edificatoare culegere din cele mai bune pagini ale scriitorului : *The Portable Faulkner*. Alegerea textelor, prefața ca și notele care au însoțit aceste texte au contribuit într-un mod hotărîtor să impună iar opiniei publice valorile artistice deosebite propuse de o operă și un scriitor care în mod nejustificat nu se bucurau de prețuirea ce li se cuvenea.

Scanned with OKEN Scanner

roman — granițele acestor teritorii sînt adesea mai labile decît se spune și se presupune — totuși cîteva precizări se cer a fi făcute.

O caracteristică aproape generală a povestirilor sau nuvelelor lui Faulkner este faptul că ele se constituie ca momente ale unei vaste, complicate, dar interior coerente mitologii. Ale unei mitologii care, cuprinzînd laolaltă romane și povestiri, pornește de la datele reale ale istoriei prezente sau trecute a Sudului. (Și desigur nu numai această coerență a perspectivei le unește, ci și gestul superb prin care, creînd pe harta lumilor posibile comitatul Yoknopatawpha, autorul lui l-a dăruit cu o ordine materială și temporală minuțios și inepuizabil reconstituită, pînă la a înscrie oamenii și întîmplările acestui teritoriu legendar într-un prezent care se numește eternitate și într-o societate care se numește umanitatea).

Acesta e și motivul pentru care s-a observat adesea că ritmurile imaginației faulkneriene sînt prea ample, abia putînd a fi cuprinse în cadrul unei cărți. Ele și-au găsit totuși de multe ori o concentrată exprimare și în povestirile mai scurte, cu precizarea făcută — aceea a subsumării lor, în mod obișnuit, marii construcții.

O comparație cu Hemingway, autorul cîtorva dintre cele mai bune schițe și nuvele ale literaturii contemporane universale, va scoate și mai bine în evidență această caracteristică a povestirii faulkneriene — concretizată, cum e și firesc, într-o serie de trăsături specifice — și va sublinia încă o dată în ce sens ar trebui să fie înțeleasă afirmația lui Malcolm Cowley.

Hemingway tinde să-și considere materialul epic ca pe un fapt bine circumscris, delimitat în sine însuși ; Faulkner dimpotrivă, din perspectiva unor întîmplări care își au originea în trecut și au prelungiri în prezent. Simplitatea, reducerea la esențial e caracteristică povestirii hemingwayene, la Faulkner se reține și se adaugă mereu amănunte care îmbogățesc, nuanțează și relaționează continuu niște fapte care nu mai sînt deloc așa cum păreau a fi inițial. În timp ce Hemingway e sensibil cu deosebire la momentul în care se dezvăluie sensul povestirii, Faulkner stăruie asupra întîmplărilor care l-au făcut

posibii și asupra a tot ce ar putea aștepta dincolo de ele, dezvăluind ceea ce realitatea vizibilă tăinuiește, cercetînd ce e ascuns, ce se relevă treptat, ceea ce pare contradictoriu, dar se dovedește a fi de fapt unitar. Surpriza se datorește înlăturării cîteodată febrile sau delirante, alteori răbdătoare și lente, a vălurilor care drapează o realitate ce nu se oferă niciodată, pe deplin, observației.

Aceste deosebiri, definind limpede două atitudini artistice, arată că, dincolo de detaliile de ordin biografic care confirmă orientarea operei și formarea unei anume concepții despre timp și realitate, viziunea artistică a lui Faulkner este în general aceea a unui romancier. Și de aceea nu de puține ori — e interesant de notat că, exceptînd primele povestiri, majoritatea schițelor și nuvelelor sînt scrise în perioada marilor romane — unele povestiri devin nuclee de roman sau cuprind fapte și personaje care capătă, și nu prin dilatare, viață și dimensiuni romanești. Stăruie mereu impresia că fiecare povestire mai amplă sau mai scurtă conține mai mult decît spune, că subiectul fiecăreia e doar parțial enunțat și că potențial ele aparțin unui roman sau vor deveni romane.

Așadar, dacă afirmația lui Cowley trebuie relativizată, nu mi se pare justificată totuși afirmația contrară, făcută de criticul american Irving Howe, autorul unui studiu dens despre opera marelui scriitor, care spune : „...dacă Hemingway n-ar fi scris schițele și povestirile sale *(short stories)*, istoria acestui gen în America și Europa ar fi radical deosebită de ceea ce este, în timp ce dacă Faulkner nu și-ar fi scris povestirile sale această istorie nu ar fi fost afectată în mod serios".

Evoluția prozei contemporane și implicit aceea a povestirii a cunoscut mult mai mulți factori care i-au determinat orientarea și expresia, așa că influența lui Hemingway e considerată, probabil aci, în special sub raportul tehnicei narative, și mai puțin sub raportul expresiei artistice în toată complexitatea ei. Adevărul, precum se știe, este că pînă la urmă generația de prozatori americani care i-au urmat lui Hemingway au căutat dincolo de această tehnică narativă posibilitatea exprimării cît

Scanned with OKEN Scanner

mai adecvate a unor realităţi contradictorii, tulburătoare şi obsesive şi au găsit-o mai degrabă în opera şi în scrisul lui Faulkner. Empirismul psihic al eroilor hemingwayeni s-a dovedit insuficient pentru încercările acestor scriitori, ca şi acelea ale înaintaşilor lor de a defini condiţia umană în veacul în care trăiau. Şi în opera lui Faulkner, atît în povestiri cît şi în romane, aceasta e substanţa întregii sale mitologii. Fenomenul mi se pare a fi concludent nu numai pentru ceea ce s-a întîmplat în Statele Unite, unde aş aminti printre alţii pe Truman Capote, John Updike, Saul Bellow, William Styron, Carson Mc Cullers, autori şi de povestiri şi de romane, ci şi în Europa, unde l-aş numi pe Camus (din *La Chute*), pe Günther Grass (din *Hundejahre*) ş.a.

Evoluţia povestirii a urmat, cred, de ajuns de aproape evoluţia romanului : de la elucidarea unor *situaţii*, accentul dezbaterii s-a deplasat pe elucidarea unor *cazuri* cu caracter mai mult sau mai puţin frecvent, ba chiar a unor cazuri limită, limita fiind aici condiţia care înglobează cel mai mare coeficient de generalitate, către care tind ca semnificaţie cazurile izolate sau întîmplătoare. Şi în acest sens influenţa lui Faulkner asupra povestirii moderne mi se pare mai importantă decît aceea a lui Hemingway, şi într-un sens chiar condiţionantă.

*

Căile de acces spre lumea fascinantă şi încrîncenată a comitatului Yoknopatawpha nu sînt dintre cele mai facile şi nici dintre cele mai uşor de urmat. O bibliografie a lucrărilor mai importante consacrate operei faulkneriene, publicate în ultimii ani în S.U.A. ca şi în lume, a lucrărilor destinate să ofere cititorului căi de pătrundere în universul complex şi complicat al acestei opere, enumeră numeroase volume, ca să nu mai vorbim despre extrem de numeroasele articole, studii şi eseuri. Cîteva exemple vor fi edificatoare. Mai multe volume se ocupă de personajele operei (unul chiar are titlul : *Cine sînt personajele lui Faulkner*), un altul e un glosar Faulkner,

Scanned with OKEN Scanner

altul un manual Faulkner, un altul e o „cheie" pentru lectura lui Faulkner, un amplu volum indică „șapte căi de acces" la una din cele mai cunoscute povestiri faulkneriene : *Ursul,* altul discută poetica narațiunii lui Faulkner, iar unul din cele mai recente se ocupă de „cariera" lui Faulkner...

Numărul mare al acestor exegeze nu trebuie să ne mire : opera pe care o cercetează se întregește dintr-o infinitate de aspecte, precum realitatea și se impune memoriei prin obsesie, precum visul.

Din această perspectivă bivalentă a evenimentelor istorisite firul narațiunii nu este întotdeauna prea ușor de urmărit și calea reconstituirii ordinii temporale a faptelor nu ne dă decît parțiale indicații asupra logicii desfășurării lor. Ea nu reușește decît să sugereze, și uneori de ajuns de imprecis, *cum* s-au petrecut faptele, dar mai rar ne spune și *de ce* s-au petrecut așa. În opera lui Faulkner, datorită și opticii ei bivalente, *cum* depinde foarte strîns de *de ce,* și uneori chiar se și confundă. Ordinea temporală s-a transformat într-o foarte particulară modalitate de a concepe acțiunea timpului asupra faptelor și oamenilor, a oamenilor și faptelor asupra timpului. Acest acut sentiment al timpului e specific viziunii lui Faulkner, înlăuntrul căreia se înscrie o lume a damnării violent negate de obsesia ispășirii și a depășirii.

*

Mitul antic sau popular se împlinește, precum prea bine se știe, într-un spațiu ideal, atemporal și asocial. Dimensiunile fantasticului sau fabulosului îngăduie mai rar o reprezentare adecvată a relațiilor temporale și sociale și de multe ori acestea transpar printr-o simbolistică de ajuns de vagă. Sentimentul timpului, de fapt al transformării realităților în timp și prin oameni, este cu deosebire caracteristic înțelegerii moderne a vremurilor mai noi. A dispărut ideea timpului, infinitate în sine și prin sine, a timpului căreia i se supun și vremuri și oameni, și și-a făcut tot mai mult loc ideea încercării de a domina timpul finit, de a-l înfrunta.

Scanned with OKEN Scanner

Marii realiști francezi au fost printre acei scriitori care au fost în mod deosebit asaltați, torturați de acest sentiment al timpului finit. La Balzac, din sentimentul ireparabilului, nerepetabilului, s-a născut acea fantastică putere de a recrea, de a repopula o lume cu oamenii, detaliile și faptele unui timp revolut. Stendhal a înțeles, poate, mai profund acest sentiment al timpului și l-a explorat în formația și evoluția sentimentelor, în formația și evoluția caracterelor unor oameni care încearcă să se lupte cu timpul. De aceea dacă, într-un sens, nu vom găsi la el bogăția amănuntelor, strădania uluitoare de a enumera rădăcinile materiale ale acțiunilor umane ca la Balzac, vom afla în schimb o mult mai subtilă analiză a interrelației dintre timpul social — condițiile sociale — și timpul individual — formarea și transformarea, evoluția și revoluția sentimentelor, ideilor, caracterelor. De aceea, Stendhal e mai aproape de viziunea modernă a literaturii, aceea care a cunoscut în toată amploarea ei și a explorat cu uluire, cu panică, cu sfîșiere, despărțirea timpului individual de cel social, iremediabila și apăsătoarea damnare dintr-o societate constituită după niște legi menite să ignore omul și să-i refuze posibilitatea afirmării personalității sale ca individ. Literatura acestei lumi, aparent incomprehensibilă și absurdă, a pus ades în centrul ei omul care caută, din ce în ce mai mult, refugiul într-un timp individual menit să-l cuprindă cît mai deplin, dar seninătatea și senzația de infinit de altădată nemaiexistînd, mitologiile de acuma nu mai pot comunica, precum în trecut, sentimentele tonice ale armoniei, puterii și bucuriei, ci doar contrariul lor. Ele sînt mai puțin depărtate de realitate totuși decît ne-am aștepta, deoarece sentimentul timpului nu poate duce la ignorarea, la abolirea lumii înconjurătoare, și voit sau nevoit el exprimă și nu poate să nu exprime, direct sau indirect, relațiile dintre timpul individual și cel social, chiar dacă nu întotdeauna după o dialectică dintre cele mai riguroase.

Mitologiile propuse de Proust în *Căutarea timpului pierdut*, de Kafka în romanele și povestirile sale sau de Faulkner în saga sa, sînt dincolo de motivația sau chiar

Scanned with OKEN Scanner

prin intențiile autorilor lor, acut interogative în legătură cu natura și evoluția umană, cu natura și evoluția omului în societatea veacului nostru.

Proust în opera sa, „cea mai de seamă comedie socială a literaturii franceze", cum s-a spus, a căutat eternitatea în putința reînvierii, dincolo de ordinea și limitele temporale, a oamenilor și a faptelor lor, practicînd o uluitoare geologie psihică. Zădărnicia acestei preocupări, conștientă și chinuitoare în neputința ei, dă atitudinii scriitorului acea simultană identificare și detașare, poetică și ironică, față de evenimentele unui timp „pierdut".

Eroii lui Kafka suportă o necruțătoare presiune a timpului care devine uneori aproape o prezență materială și pînă la urmă sînt înfrînți și ca urmare a inexorabilității lui *(Castelul)*.

Faulkner a pornit de la încercarea de a recrea mitul pămînturilor natale, efortul lui creator a fost uriaș, dar el nu a putut ignora consecințele acțiunii timpului, a prezentului din care scria, asupra legendei și astfel legenda s-a transformat într-o modalitate de apreciere a realității, și ceea ce ar fi putut fi doar o vastă parabolă a vieții Sudului a devenit o torturantă dezbatere asupra condiției umane în vremea de azi.

Mitul modern nu se mai poate împlini într-un timp absolut, conștiința temporalității omului, a faptelor sale care tind să înfrîngă și această limită, se infiltrează pînă și în cele mai abstracte construcții imaginative.

Într-unul din cele mai edificatoare interviuri ale sale, referindu-se la crearea imaginarului comitat Yoknopatawpha, Faulkner declara :

„Începînd cu *Sartoris* am descoperit că merită să scriu despre măruntul meu petic de glie natală și că nu voi trăi îndeajuns ca să termin tot ce se poate scrie despre el... și astfel mi-am creat un cosmos propriu... Îmi place să cred că lumea pe care am creat-o e un fel de cheie de boltă în univers ; că neînsemnată așa cum e această cheie de boltă, dacă ar fi îndepărtată de la locul ei însuși universul s-ar prăbuși".

Scanned with OKEN Scanner

Mărturisirea aceasta ne indică în primul rînd motivația unei opere care-și are rădăcinile într-o realitate cunoscută minuțios și pasionat, considerată cu afecțiune și cu luciditate. Și aceasta este viața trăită în orășelele atît de familiare : Oxford, Ripley și Holly Springs — recreate într-un fel sau altul în imaginea fictivului oraș Jefferson — printre oamenii, locurile și amintirile regiunii Lafayette-Mississippi, a căror prezență va bîntui fabulosul și realul comitat Yoknopatawpha.

Există un anumit continuu între viața și arta faulkneriană și cu oarecare sagacitate s-ar putea identifica și localiza pe harta acestui comitat, al „cărui singur proprietar și posesor e William Faulkner Esq.", mai toate casele și locurile unde se petrec faptele cuprinse în vasta saga a Sudului, s-ar putea stabili, cu multe amănunte, datele de ordin biografic ale personajelor care o populează, precum și, în numeroase cazuri, genealogiile lor.

Amprenta distinctivă a claselor sociale, a profesiunilor ca și a istoriei unor oameni sau a unor familii ne este deslușită cu claritate, și aflăm mereu cum vorbesc, ce obiceiuri au și cum trăiesc personajele. La toate acestea am putea adăuga și o conștiință exacerbată a istoriei tragice a Sudului. Pornind de la aceste date ale experienței, Faulkner a trecut, prin interpretarea lor potrivit unei viziuni proprii, la discutarea celor mai acute probleme morale ale omului de azi. Realitatea se transformă din existență obiectivă, în ceea ce au făcut trecutul și prezentul, adică timpul, dintr-un lucru sau dintr-un fapt, în anume condiții psihice, devenind astfel o condiție a conștiinței ; înglobînd experiența umană și existînd paralel cu conștiința, timpul încetează astfel de a mai fi pur și simplu o cronologie și devine o neîncetată încercare de a stabili valorile morale reale, regizorul principal al unei vaste mitologii axiologice. De aici și propunerea unei alte înlănțuiri a faptelor decît ar cere-o regula cauzalității obiective a prozei tradiționale, structura convențională a timpului fiind înlocuită cu aspectul temporal al unor realități subiective.

Detalii ale biografiei lui Faulkner, volumele dedicate acestor aspecte ca și mărturisirile romancierului pot fi de multe ori edificatoare *, probabil mai edificatoare decît se crede de obicei ; esențial mi se pare a avea în vedere în mod permanent procesul prin care planul acesta realist existent la originea operei se transformă într-un mit, o legendă. Cu toată admirația pe care o arăta uneori pentru Balzac, prozatorul american nu a năzuit să scrie o nouă comedie umană a Sudului, deși unii dintre comentatorii săi au încercat să-i sistematizeze opera în „scene din viața de pe plantații", „scene din viața albilor săraci" etc.

Izvorîtă dintr-o profundă meditație asupra prezentului dezamăgitor și chinuitor, opera lui Faulkner nu expune opiniile autorului ei despre relațiile dintre trecut și prezent, într-un mod sistematic. Dar e vizibilă în meandrele, revenirile, vîrtejurile, înălțările și prăbușirile ei o imensă forță, aceea care a îngăduit crearea din amintiri adevărate sau imaginare despre trecut, din cunoștințe reale sau închipuite despre prezent, a unei obsesive, uluitoare și vaste epopei, mărturie și analiză, evocare și invocare a omului care caută să-și cunoască puterile și să și le afirme în luptă cu ceea ce îl damnează. Și ceea ce dă cu adevărat un accent dramatic și pasionant acestei opere este faptul că scriitorul o construiește opunîndu-se mitului și acceptîndu-l, luptîndu-se cu el și continuînd să-i recunoască farmecul și puterea, ambivalența și instabilitatea poziției sale față de real și ireal menținînd permanent o atmosferă de tensiune și neprevăzut. În această neîncetată dezbatere în care sînt rînd pe rînd afirmate și infirmate puterile realității și ale imaginației, omul cu destinul său, și nu numai cel din Sud, omul care luptă cu o lume ostilă ca și cu el însuși, căutînd să-și confirme calitatea de ființă umană, să cunoască și să înfrunte dificultățile care stau în calea acestei confirmări, se conturează în toată plenitudinea tragicei sale condiții.

* Interesante și sugestive detalii privind originea unor personaje și a atmosferei din multe povestiri și romane se găsesc în volumul de amintiri publicat de fratele prozatorului, John Faulkner, și intitulat : *Fratele meu Bill.*

Scanned with OKEN Scanner

S-a vorbit, tocmai din acest motiv, de resemnarea, de sentimentul damnării care marchează viețile personajelor faulkneriene, de blestemul care apasă asupra lumii comitatului Yoknopatawpha. André Malraux vorbește despre „o lume unde omul nu există decît zdrobit", iar J. P. Sartre îl consideră pe „omul lui Faulkner... pierdut din naștere și înverșunat să se piardă". Or, abisurile în care se prăbușesc ca și culmile la care ajung aceste personaje se datoresc încercării de a afla din confruntarea cu ei înșiși, cu ceilalți și cu istoria lor individuală sau comună, cine sînt. Într-una din numeroasele convorbiri avute la universitatea din Virginia, romancierul declara de altfel „...pentru mine e condiția cea mai tragică în care se poate afla un om : să nu știe cine e". Omul lui Faulkner are întotdeauna în fața destinului sau a blestemului tendința temerară de a-și descifra soarta sau de a se afirma pe sine, fiecăruia îi rămîne, tocmai pentru a se defini, pentru a se afla, libertatea unui gest de revoltă sau de acceptare conștientă, în ambele cazuri o înfruntare. Sau așa cum spune Irving Howe vorbind despre viziunea morală a prozatorului : „Pentru personajele lui Faulkner, gestul ("the gesture", termenul folosit de critic are o accepție mai largă : fapta, n.n.) devine forma exterioară a integrității lor ; e în modul lor de a accepta deplina greutate a experienței, așa că pînă la urmă nimic să nu fi rămas neîmplinit sau neîncercat. Chiar cînd gestul nu este pe deplin săvîrșit, ei sînt angajați în felul lor în viața conștientă a cunoașterii și a acceptării a tot ce se poate întîmpla, a recunoașterii prezenței simultane a întregii experiențe individuale în orice moment al vieții. E un fel de libertate".

Se înțelege că acest fel de „libertate" e, pe un alt plan, o anume înțelegere a condiționării, ceea ce nu înseamnă nici o resemnare și poate nici o iremediabilă damnare.

*

Cîteva considerații asupra cîtorva din nuvelele și povestirile cele mai semnificative pentru diferitele etape

ale creației faulkneriene vor permite o enunțare mai precisă a motivelor ei caracteristice.

De la războiul de Secesiune și pînă la epoca modernă, timpul faulknerian se desfășoară în povestiri cînd dinspre trecut spre prezent, cînd dinspre prezent spre trecut, cu adevărurile lui particulare, cu cauzalitatea lui care nu respectă de multe ori altă logică decît cea subiectivă. Într-un sens se poate spune că nu e vorba niciodată de un „prezent pur", tot astfel cum nu ne vom afla nici prea ades în prezența unui „trecut pur". Ca și în restul operei lui Faulkner, vom întîlni și aici cele două structuri ale folosirii timpului, descrise de comentatori : înceata, treptata, penibila și stăruitoarea reconstituire a trecutului de către un narator sau naratori care există în prezent sau au existat într-un trecut apropiat *(Ursul)* și mișcarea din trecut spre prezent și iar spre trecut sau cu referiri în trecut *(Mireasmă de verbină)*. În ambele cazuri, prezentul nu este considerat mai niciodată ca un timp „pur" sau separat, el este saturat de trecut, și are sens numai în raport cu el și natura lui complexă rezultă din contopirea amîndurora. Eroii narațiunilor cînd ating deplina libertate a înțelegerii damnării lor (ca în *Ursul* sau în *Mireasmă de verbină)* și acționează, cînd se prăbușesc în infernul acceptării ei înfricoșate (ca în *Soare în amurg),* ori culpabile (ca în *Vînătoare de vulpi).* Și prin aceasta acceptă sau nu ceea ce le impune trecutul sau prezentul-trecut de care sînt legați prin multiple relații.

Considerată drept cea mai bună lucrare a lui Faulkner despre războiul de Secesiune, *Victorie în munți* aduce față în față, într-un conflict de o mare tensiune, reprezentanți ai celor două tabere care s-au înfruntat pe front : aristocratul, proprietar de plantații, și o familie de munteni săraci. Narațiunea se desfășoară într-o atmosferă de încordare, realizată remarcabil prin sugestii ce proiectează personajele și întîmplarea la dimensiunile unei drame a istoriei, care, dincolo de reacțiile oamenilor, le hotărăște destinul. Folosind cu o desăvîr-

Scanned with OKEN Scanner

șită artă ceea ce în individualitatea fiecărui personaj aparține și relațiilor complicate ale timpului în care trăiește și temperamentului propriu, Faulkner schițează din cîteva linii sigure și nete eroii unei violente, dure și pînă la urmă tragice încercări de a accepta istoria, dar a-i condamna cruzimea.

O altă și mai îndepărtată urmare a războiului de Secesiune ale cărei istorisiri au fermecat copilăria, au chinuit adolescența și apoi au obsedat maturitatea marelui prozator american, se întrevede în *Wash*. Vorbind despre această povestire, Faulkner spunea: „...Wash Jones reprezintă omul care a supraviețuit războiului civil. Aristocratul din casa cu coloane a fost ruinat, dar Wash Jones i-a supraviețuit neschimbat. El a fost Wash Jones înainte de 1861 și după 1865 era același Wash Jones și în cele din urmă Sutpen a intrat în conflict cu el". Unora această viziune ar putea să le apară cam simplificată și, deși formularea aparține autorului unei vaste opere de o mare complexitate, poate cam sumară. A judeca astfel ar însemna să nu ținem seama de faptul că, preocupat de a defini sursele și consecințele acțiunilor morale ale omului, ale omului timpului său, preocupat de a cunoaște relațiile dintre om și sursele și urmările eterne ale acțiunilor morale, prozatorul căuta să și le explice întotdeauna în raport cu faptele istoriei. Conflictul care-l opune pe Wash Jones, albul sărac, lui Sutpen, odată și el sărac, apoi stăpînul unei mari plantații, iar după război ruinat, se va întregi și se va explica mai pe larg în romanul *Absalom, Absalom*.

În foarte multe din povestirile și romanele lui Faulkner cuvîntul „dăinuire" *(endurance)* revine. Nu e vorba de o simplă obsesie lexicală — există în scrisul marelui prozator și asemenea obsesii — ci de o idee centrală și anume aceea a „dăinuirii" prin suferință sau în ciuda suferinței pe care o implică integrarea istoriei individuale în istoria mai largă a omenirii.

Am putea examina din această perspectivă — schițată doar aici — povestirea *Ursul*, apreciată de Michel Butor și pe drept cuvînt, ca „unul din nodurile fundamentale ale construcției faulkneriene și desigur una din

Scanned with OKEN Scanner

culmile ei". Ar fi, fără îndoială, să alegem una din numeroasele și posibilele interpretări. Ca orice scriere fundamentală a unei literaturi sau a unei vaste opere, *Ursul* relevă la fiecare lectură noi laturi neexplorate încă de interpretarea critică. Acum cîtva timp a apărut un amplu volum — 429 pagini — care încearcă să prezinte „șapte căi de acces" spre tainele și vrăjile acestei povestiri. Articole și eseuri au marcat, încă din anul apariției ei în culegerea *Go Down, Moses* (1942), un interes care nu a obosit, ci dimpotrivă a devenit mereu mai viu.

Vorbind despre *Ursul* în fața studenților Universității din Virginia, Faulkner își prevenea auditorii împotriva complicării excesive a tîlcurilor ascunse ale povestirii sau ale simbolisticii ei, spunînd :

„Vînătoarea (bătrînului urs n.n.) e pur și simplu un simbol al urmăririi. Cea mai mare parte a vieții oricui e urmărirea a ceva... Povestirea e simbolizarea urmăririi care e un lucru normal în viața oricui atîta vreme cît e în viață, relatată în termeni care pentru mine sînt și obișnuiți și dramatici. Protagonistul putea fi oricine altcineva și nu numai ursul. Pur și simplu am povestit o istorie care e o parte firească, normală, din viața oricui în termeni obișnuiți și care pe mine mă interesau, fără nici o intenție anume de a face din asta un simbol. Pur și simplu am spus ceva care în cazul de față era copilul — nevoia, necesitatea băiatului de a se adapta la lumea adultă. Cum realizează asta, cum trăiește mai departe, dacă e distrus încercînd să se adapteze la lumea adultă sau dacă în ciuda faptului că e tînăr se adaptează potrivit posibilității lui. Și întotdeauna să înveți ceva din asta — nu numai să urmărești ci să depășești și apoi să ai înțelegerea de a nu distruge, să prinzi, să atingi cu mîna și apoi să lași să fugă pentru ca mîine să poți urmări din nou... Urmărirea este lucrul principal, nu răsplata, cîștigul..."

Procesul inițierii lui Isaac McCaslin în lumea adultă se face însă pe fundalul pătrunderii oamenilor în locurile unde altădată domnea netulburată „sălbăticia", echilibrul și atotputernicia firii neclintită în așezările ei

Scanned with OKEN Scanner

de secole. Și numai cînd renunță la tot ceea ce are la el ca produs al civilizației umane, busola, ceasul și pușca, poate comunica Isaac cu natura și de aceea el și renunță la uciderea ursului. Nevoind a distruge echilibrul natural dintre om și natură, băiatul îl va urmări pe moș Ben, ursul, dar nu va trage, deși era aproape și putea s-o facă. Cunoașterea lumii nu pare să aibă altă finalitate decît înțelegerea acestei relații cultură-natură și băiatul o cîștigă, odată cu tragica înțelegere a necesității neîncetatei ei revaluări în cursul evoluției societății umane. Urmînd o veche tradiție a prozei americane care a exprimat adesea prin scrierile lui Twain, Melville, Cooper, Anderson, Hemingway nostalgia după acele timpuri în care se putea duce o viață simplă, echilibrată, apropiată de natură, fără sfîșierile și contradicțiile vieții moderne, Faulkner transformă această temă pastorală dăruindu-i valorile unui dramatic proces al inițierii, al refuzului și acceptării lumii. Povestirea ar putea fi considerată așadar, cum a făcut-o și criticul R. W. B. Lewis ca „un alt *Bildungsroman* american al unui băiat care crește în America, avînd de a face cu toate obstacolele speciale pe care cultura noastră le-a ridicat în calea maturității morale".

Ursul este însă mult mai mult decît atît, el e o încercare a lui Faulkner de a schița și o cale de a trece dincolo de aceste obstacole, de a schița o morală activă, care l-ar putea face pe om să depășească impasul îndepărtării de natură, al ruperii vechilor relații de armonie naturală. În partea a IV-a a povestirii — absentă din forma inițială publicată în revista *The Saturday Evening Post* în 1942 — care-l prezintă pe Isaac McCaslin după trei ani de la evenimentele anterioare, eroul trece de la înțelegere la fapte, trăgînd concluziile atitudinii sale pasive în fața violării și călcării în picioare a vechilor rînduieli. Considerînd, într-un dialog plin de meandre, purtat cu vărul său Edmonds, că transformarea pămîntului într-o marfă și pîngărirea lui în scopuri mercantile e la sursa tuturor pornirilor care-l fac pe om să încalce patriarhalul echilibru și să înrobească pe alții — și ca o confirmare evidentă stau mărturie vechile

registre ale plantației — McCaslin renunță la pămînt și-și propune să trăiască din munca mîinilor sale, devenind tîmplar asemeni lui Isus. S-a căutat să se dea, pornindu-se de la unele din faptele amintite în această parte și extinzîndu-se și lărgindu-se semnificația lor, o interpretare mistică, religioasă, întregii povestiri.

Sudul, în mijlocul tradițiilor și obiceiurilor căruia a crescut și a trăit Faulkner, este poate mai religios decît oricare altă regiune a Statelor Unite. Totuși romancierul consideră religia, creștinismul, doar ca un punct ocazional de referință, ca un principiu de contrast cu realitatea. Examinarea epocii moderne, a destrămării credințelor tradiționale nu duce la o încercare de a construi ceva din fărîmiturile sentimentelor religioase sau regionale, ci la tentativa de a enunța cîteva principii ale unei morale active, menite să-i dea speranță omului, să-l treacă peste abisurile decăderii și disperării. Referindu-se, de altfel, la semnificația renunțării lui McCaslin la plantație, scriitorul declara într-un interviu : „Cred că omul trebuie să facă mai mult decît să renunțe. El ar fi trebuit să fie mai pozitiv și să nu evite oamenii".

În partea sa finală, a V-a, povestirea se reîntoarce la sfîrșitul anilor de ucenicie ai lui McCaslin, reluînd firul narațiunii întrerupt de saltul peste trei ani efectuat în partea a IV-a. Aceasta a făcut pe mulți comentatori să pună sub semnul îndoielii necesitatea și legitimitatea părții a IV-a în desfășurarea întregii povestiri, cu atît mai mult cu cît tonul ca și factura relatării sînt aci total deosebite de rest. Îndoiala aceasta nu ține seama în primul rînd de un procedeu frecvent în scrisul lui Faulkner, procedeu decurgînd din concepția scriitorului asupra modului în care se reflectă cunoașterea realității în conștiința eroilor săi. Ei trăiesc de multe ori consecințele unei acțiuni înainte de a discerne toate cauzele ei, ceea ce îl face pe cititor, ținut mereu la acest nivel al eroilor, să parcurgă același proces de descoperire a realității ca și eroii înșiși. Apoi hotărîrea lui Ike, anunțată și realizată în partea a IV-a, e o foarte stringentă necesitate și concluzie după toate cîte s-au întîmplat pînă atunci. Înfățișarea în fapt, a deliberării și apoi a hotă-

rîrii, întregește sensul narațiunii, care nu rămîne numai o impresionantă dezbatere a situației tragice a omului confruntat cu inevitabilul, ci indică și o cale de acțiune, arată posibilitatea unei speranțe.

Povestire cu profunde implicații filozofice, *Ursul* nu se pierde — cu excepția doar a unor pasaje din partea a IV-a — în prelungi și alambicate considerațiuni asupra destinului uman. Universul material al povestirii este caracterizat printr-o mare acuitate senzorială, oamenii, animalele și întîmplările care-i amestecă pe unii cu alții trăiesc cu extraordinară vitalitate, sfîrșindu-se odată cu întreaga lume care se sfîrșește cu ei. Paginile dedicate vînătorii, ritualului observat cu sfințenie al întîlnirilor anuale cu moș Ben, sînt pregnante prin culorile lor vii, prin prezența copleșitoare a vieții naturii, prin mișcarea și tumultul celor porniți după bătrînul staroste al pădurii. Chiar și în partea a IV-a, Faulkner izbutește uneori în notații scurte să sugereze drame sau comedii, să marcheze cu compasiune destine sortite prăbușirii. Și este cazul să observăm și aici, ca și în alte scrieri ale prozatorului, forța de sugestie abstractă a unor relatări despre fapte și întîmplări detailate într-o obsesivă și atotcuprinzătoare viziune materială a lumii reale. Încercarea de a zvîrli cititorul în modul cel mai direct în conștiința eroului, nu-l duce pe Faulkner doar la analiză, ci la reconstituire, și această reconstituire este tot atît de mult materială cît și spirituală, ea are densitatea atît a timpului trecut-prezent, cît și aceea a realului pe care vrea să-l surprindă. De aici și monologul interior, care are la Faulkner o cu totul altă valoare decît la Sherwood Anderson sau Joseph Conrad. Pentru aceștia monologul interior era un *mijloc* de a pătrunde în adîncurile sufletului omenesc, în timp ce pentru el constituie nu o tehnică literară, ci „singura expresie valabilă a realității", a realității care pentru romancier nu are decît o valoare subiectivă, fiind aceea trăită de eroii săi — așa cum am văzut cînd am vorbit despre concepția sa despre timp. Uneori aceste încercări ajung la forme în care cititorul se descurcă de ajuns de greu, cum se întîmplă și în mult discutata parte a IV-a a povestirii *Ursul*, unde scrii-

torul „duce la extrem efortul său de a cuprinde întreaga lume într-o singură frază" și unde, printre altele, există, cum s-a observat, o frază care, cu excepția soliloculului lui Molly Bloom din *Ulysses* al lui Joyce, e printre cele mai lungi din proza anglo-saxonă !

Nu pot fi neglijate nici asemenea aspecte, evident, dar ele trebuie considerate în raport nu numai cu o tehnică literară ci și cu concepția care o impune. De aici și excesele, de aici și virtuțile...

*

Considerînd realitatea din unghiul de vedere particular al celui care o trăiește într-un anume moment și în anume împrejurări, Faulkner își modelează întotdeauna viziunea de detaliu potrivit ariei de cuprindere și de conștiință a eroilor săi. Se pot observa totuși, în unele monologuri interioare, personaje care vădesc o pătrundere a situațiilor și o facilitate a formulării opiniilor despre aceste situații — mergînd pînă la construcții și expresii verbale de o deosebită subtilitate — neașteptate de la formația și felul lor de viață. Scriitorul ne apare astfel a fi mai puțin preocupat de a concura realitatea într-un sens naturalist, ceea ce caută el în primul rînd este să sugereze cu toate mijloacele care-i stau la îndemînă motivația subiectivă a eroilor săi, să ne facă să participăm nemijlocit la acea clipă unică, a resuscitării și trăirii unui fapt amintit sau trăit cu toate amintirile legate de el, exprimate sau sugerate, prezente sau iminente.

Intenționînd să dea narațiunii dimensiuni noi, Faulkner caută să comunice relatării maximum de intensitate și de acuitate. În acest scop el multiplică unghiurile de vedere, interpretează momentele, repercutîndu-le ecoul în nenumărate feluri, modificînd mereu obiectul supus cercetării pe măsura înaintării în cunoașterea lui. El caută să se apropie astfel de complexitatea și de simultaneitatea cu care au loc procesele de cunoaștere, prelungindu-le totodată timpul în care se produc. De aceea povestirile sale sînt povestiri în mișcare, iar scrii-

tura sa, martoră a neprevăzutului, alternează ritmul lent și solemn cu gîfîirea precipitării, dezordinea făcînd locul unei meticuloase și sistematice enumerări, avîntul liric poticnindu-se uneori în prozaice circumstanțieri.

Sartre, care a fixat cu o deosebită acuitate trăsături caracteristice ale scrisului faulknerian, vorbea într-un studiu despre *Sartoris* de o „tehnică a dezordinii", iar criticul și istoricul literar american Alfred Kazin se referă la faptul că viziunea scriitorului ar mărturisi „confuzie mai degrabă decît o intenție complicată, dar coerentă".

Examinarea cuprinzătoare a monumentalei opere faulkneriene tinzînd a constitui o lume în sine relevă însă o construcție artistică unitară și consecventă, care se constituie din trei succesive imagini ale aceluiași univers, făurit de un creator care-și urmărește realizarea intențiilor sale cu o profundă conștiință a întregului, a modului în care acest întreg relevă noi aspecte în cele trei momente succesive ale construirii lui.

A treia și nu aceeași lume, într-un sens, a lui Faulkner își începea existența puțină vreme înainte de sfîrșitul creatorului ei. Apărut în anul 1962, anul morții lui Faulkner, romanul *The Rivers* (Hoțomanii) consemna acest început prin istorisirea unor întîmplări care duc la inițierea unui copil în complicata viață a celor mari, reluînd în alte împrejurări și vremi motivul mai vechii povestiri intitulate *Ursul*. Spre deosebire însă de vechea povestire, ca și de altele publicate în acest răstimp, romanul *Hoțomanii* pare a spune că întreaga *saga* a imaginarului ținut Yoknopatawpha, „posesiune și proprietate a lui William Faulkner Esq.", trebuie începută iar și într-altfel. Într-altfel, pornind de la viziunea schimbată a băiatului de unsprezece ani, Lucius Priest, mlădiță a neamului McCaslin-ilor, prins în vîrtejul unor întîmplări cărora trebuie să le facă față, pe care trebuie să le înțeleagă, chiar dacă ele depășesc obișnuitele puteri de comprehensiune ale vîrstei. Și de aici totul putea porni din nou...

„Dar acum — spune Lucius Priest marcînd acest moment și gîndindu-se la copilăria sa îndepărtată — nu

mai puteam să n-o fac. Era prea tîrziu. Poate ieri, cînd mai eram copil, dar nu acuma. Știam prea multe, văzusem prea multe. Nu mai eram copil, îmi pierdusem inocența și copilăria pentru totdeauna, se îndepărtaseră amîndouă de mine pentru totdeauna".

Din această perspectivă, lumea putea începe iar și în alt fel.

Și parcă auzi glasul celui care, silit de noile întîmplări să-și considere locurile și oamenii îndrăgiți dintotdeauna într-o altă lumină decît aceea din trecut, pornește la făurirea unei noi istorii a acestor locuri și oameni. Istorie menită să-i înlesnească o apropiere și mai profundă de cei pe care-i știa dintotdeauna, dar pe care, după cît se pare, nu-i era deloc ușor să-i justifice pe deplin. Și de aici și această a treia încercare, al cărei prim gest avea să fie romanul *Hoțomanii*.

A doua lume e prezentă în paginile trilogiei închinate ascensiunii și prăbușirii clanului Snopes, acuzatoare și degradată replică a ceea ce vechea familie din Sud, a Sartoris-ilor, a năzuit dar n-a mai avut nici puterea morală, nici cea materială să realizeze. Și imaginile pline de „zgomot și furie" ale acestei prime lumi, a Sartoris-ilor, mărturisesc forța obsesivă, torturantă și fascinantă a trecutului locurilor natale asupra lui Faulkner, care în trei rînduri a încercat, din trei perspective deosebite, să și le explice, să le accepte, dar și să le judece cu ochi cînd lucizi, cînd pasionați. Nu există de fapt o separație netă între cele trei ipostaze ale creației faulkneriene, care își au geneza, cum vom vedea, în aceeași putere de atracție și de respingere a mitului acelui Sud, întrevăzut ca o imagine posibilă cîndva a unei lumi de calm și certitudini morale, dar transformat în condițiile vieții moderne într-un ținut al incertitudinilor, al violenței și al decăderii. Memoria are de aceea pentru Faulkner, ca și pentru scriitorii contemporani cu el, Proust sau Virginia Woolf, înrudiți în încercarea de a se elibera de tirania timpului prin instaurarea unei ordini cronologice personale și subiective, un caracter compensator, de recreare și de exorcizare, fie a trecutului, fie a prezentului.

Scanned with OKEN Scanner

Trilogia familiei Snopes este realizată dintr-o perspectivă paseistă, a regretului după timpurile liniștite și patriarhale ale vechiului Sud. Și așa cum în romanul *Pylon* (1935) scriitorul acuza civilizația modernă care pretinde că e făcută pentru om dar nu-i aduce decît moartea și pustiul moral, tot astfel în ciclul dedicat ascensiunii și prăbușirii clanului Snopes, el pornește din trecut și ajunge în epoca de azi numai pentru a arăta din nou sterilitatea acestor timpuri contemporane nouă. Iar în conștiința celor care o cunosc, această tristă istorie a dominației rapacității, a lipsei de umanitate, a celui mai feroce egoism, apare mai curînd ca un fel de împlinire a unui destin. Sentimentul că lumea faulkneriană e populată în cea mai mare măsură de eroi fără viitor, care au numai trecut și cîteodată și prezent, se accentuează și prin faptul că acești eroi nu dispar în virtutea unei logici istorice, sociale, ci doar în momentul în care, să spunem așa, și-au „consumat" prezentul potențial. E ceea ce dealtfel observa și Sartre, cînd spunea că eroii lui Faulkner „nu prevăd niciodată ce vor fi". În felul acesta acțiunea timpului asupra oamenilor, acțiunea oamenilor în timp, apare mai degrabă ca rezultatul înaintării și săvîrșirii unui destin pe care indivizii nu-l pot evita, ci îl pot accepta cu mai multă sau mai puțină demnitate. Ei nu sînt chiar, așa cum s-a spus, „imobili, fascinați", în fața acestui destin ; ei nu contemplă numai „această acțiune uriașă, ca în tragedia clasică" — deși uneori romanele faulkneriene pot comunica acest sentiment — dar nu au nici o prea mare libertate a alegerii. Există o anume imobilitate a eroilor care scrutează mai mult efectele sau consecințele unor acțiuni, mai apropiate sau mai îndepărtate, dar cîteodată totuși ei acționează pentru a evita sau a corecta aceste consecințe.

Într-o notă cu care se deschide romanul lui Faulkner *The Mansion* (Conacul), autorul precizează că această carte este capitolul final și încoronarea unei lucrări concepute și începute în anul 1925. Trilogia închinată descrierii ascensiunii și prăbușirii clanului Snopes se vădește astfel a fi rodul unei munci de peste un sfert

Scanned with OKEN Scanner

de veac, întrucît *Conacul* a fost terminat în 1959. Precizarea ni se pare interesantă nu numai din pricini legate de istoria literară, ci și pentru că în lumina ei trilogia poate fi mai bine situată în ansamblul operei faulkneriene, atît ca semnificație cît și ca valoare literară.

Anii în răstimpul cărora aveau să apară volumele trilogiei corespund cu anii publicării celor mai cunoscute opere faulkneriene, dacă ar fi să citățm numai : *Sartoris* (1929), *The Sound and the Fury* (Zgomotul și furia) (1929), *As I Lay Dying* (Zăcînd pe patul de moarte) (1930), *Sanctuary* (Sanctuarul) (1931), *Light in August* (Lumină de august) (1932), *Absalom, Absalom !* (1936), *The Unvanquished* (Neînfrînții) (1938), *Intruder in the Dust* (Nechemat în țărînă) (1947), *Requiem for a Nun* (Recviem pentru o călugăriță) (1951) etc. Toate operele menționate au ca fundal istoria regiunii imaginare Yoknopatawpha. Și ele constituie ceea ce am putea numi o primă imagine a Sudului, o primă lume a creației faulkneriene cu o atmosferă de cele mai multe ori obsesivă închegînd o primă viziune caracteristică a unui Sud damnat, chinuit de violența și de apăsarea trecutului.

În ciuda acestui fapt, începînd cu binecunoscuta povestire *The Spotted Horses* (Caii bălțați), care avea să apară în 1931 — deși scrisă mai înainte — în *Scribner's Magazine,* timp de peste douăzeci de ani Faulkner s-a străduit să întregească încă un alt tablou al moravurilor și oamenilor din imaginara și foarte reala sa regiune din Sud, paralel cu acel constituit de lucrările amintite mai sus. Și astfel să adauge primei sale lumi, sau mai bine zis primei sale imagini despre lumea Sudului, o a doua lume. Și aceasta avea să fie trilogia clanului Snopes.

Ideea creării ei a căpătat o mai pregnantă expresie în momentul în care autorul, după ce scrie *The Spotted Horses,* continuă cu alte două povestiri : *The Hound* (Copoiul) și *Lizards in Jamshyd's Courtyard* (Șopîrle în curtea lui Jamshyd)... „în special pentru că *Spotted Horses* a creat un personaj de care m-am îndrăgostit : vînzătorul ambulant de mașini de cusut cu numele Suratt.

Scanned with OKEN Scanner

După aceea, întrucît un om cu acest nume s-a întors acasă, i-am schimbat numele în Ratliff".

Mai tîrziu, scriitorul spune : „...între timp cartea mea îl crease pe Snopes și clanul său, care la rîndul lor au produs diferite povestiri în cursul desfășurării epopeii lor, care își vor găsi locul în volumele următoare : *Mules in the Yard* (Catîri în curte), *Brass* etc.".

Este vorba iarăși, așa cum am mai arătat, de povestiri care sînt sau pornirea sau nucleul unor viitoare romane, care par izolate, nerelaționate între ele, dar care își găsesc apoi locul cuvenit într-o construcție mai amplă.

Și într-adevăr, în primul volum al trilogiei *The Hamlet* (Cătunul), apărut în 1940, aceste povestiri se aflau reluate într-o lumină nouă, tot așa cum povestirile anunțate numai ca titlu se vor recunoaște în două capitole ale volumului al doilea al trilogiei, *The Town* (Orașul), apărut în 1957.

Într-una din frecventele declarații ale lui Faulkner privind opera sa, el spunea : „În ceea ce privește orice carte anume încerc în primul rînd să relatez o povestire în modul cel mai efectiv pe care-l știu, cel mai emoționant, cel mai complet... Spun aceeași povestire iar și iar, care e eu însumi și lumea..."

Iar ultimul ciclu de lucrări care, prin timpul scurs întru desăvîrșirea lor, a îngăduit autorului o considerare repetată a acestei relații unice, constituie astfel un comentariu al viziunii celorlalte cărți. Și întrucît e și ciclul pe care romancierul l-a încheiat cu foarte puțin timp înaintea morții, ni se pare a fi și mai concludent pentru considerațiile schițate aici asupra concepției generale a operei lui Faulkner.

Evocînd natura factorilor componenți ai acestei realități subiective care e pentru el prezentul-trecut sau pur și simplu trecutul, niciodată altceva decît prezent, Faulkner își caracterizează întreaga operă ca fiind de natura visului :

„Aceasta este esența amintirii — sensibilitate, vedere, miros : mușchii cu care vedem, auzim și simțim. Nu inteligența, nu gîndirea ; memoria nu există, creierul nu reproduce decît ceea ce mușchii caută bîjbîind, nici mai

mult nici mai puțin ; și totalul care rezultă din asta este de obicei incorect și fals și nu merită decît numele de vis".

Există în aceste cuvinte, odată cu o apreciere lucidă a valorii obiective a lucrurilor amintite în raport cu realitatea, și o enunțare a multiplelor elemente caracteristice unei viziuni care tinde să reconstituie o atît de instabilă și imprecisă substanță spirituală și materială totodată. Potrivit acestei viziuni, eroii literaturii faulkneriene trec de obicei prin tortura încercării de a lua cunoștință de un anume adevăr și izbutesc sau nu să-l afle, luminîndu-și drumul, sau întunecîndu-l tocmai prin amintiri. Strădaniile lor de a acționa sau de a-l accepta, potrivit înțelegerii pe care o au despre ceea ce le spune amintirea sau prezentul amintirilor, se exprimă într-o formulă stilistică, urmărind să reproducă prin structură, sintaxă, vocabular, „curentul conștiinței" personajelor, o stare, cum am mai spus, subiectivă și foarte complicată, la a cărei densitate materială contribuie factori deopotrivă senzoriali ca și abstracți. De aici acea compoziție uneori fluentă, alteori poticnită, sinuoasă, digresivă, cu reveniri sau anticipări imprevizibile de obicei, cu largile meandre care te îndepărtează parcă de la subiect, cu opriri neașteptate, cu porniri gîfîite care nu par să ducă undeva ; acea minuțiozitate a detaliilor, a topografiilor altădată sugerate doar ; acea înaintare care e de fapt rezultatul unor acumulări mai degrabă decît al mișcării ; frazele acelea de pagini întregi cu nenumăratele paranteze și paranteze în paranteze ; acea necontenită schimbare a perspectivei cu anonimatul pronumelor personale care face necesară cîteodată adăugirea numelor proprii în paranteze și mai ales torentul acela al timpului care integrează totul, unifică și chinuie, care încheagă părți aparent disparate într-o structură ce rezultă pînă la urmă din logica internă a lucrării.

Scriitorul, care are tendința contemplării meditative nu este un static, istorisirile sale sînt întotdeauna în mișcare și se organizează ades după legile neprevizibile ale curentului conștiinței. De altfel el însuși spunea într-un interviu : „Scopul fiecărui artist este să oprească

mișcarea, care este viață, prin mijloace artificiale și să o păstreze oprită astfel încît 100 de ani după aceea dacă un străin o privește, ea se mișcă din nou, fiind viață". Și atunci frazele sale alunecă lin sau tumultuos, se întretaie, se încurcă sau se precipită, se răsfrîng în multiplele oglinzi ale lumii interioare și sînt deformate, amplificate sau pierdute în cețurile alburii ale amintirii. Alteori se pornesc în șiraguri de cuvinte care se rostogolesc unele peste altele, aparent fără sens, iscînd ritmuri și cadențe ciudate, de o stranie muzicalitate, și cititorul se regăsește cu greu, abandonat fără călăuză pe un drum fără de capăt. De cele mai multe ori ritmul prozei faulkneriene este lent, acumulările se produc mereu și mereu, pentru ca într-un tîrziu, după amînări care prelungesc cîteodată chinuitor așteptările, șocul revelației să se producă. Rareori în chip tranșant, mai întotdeauna relativizat printr-o posibilitate enunțată nu în mod categoric, dar existentă sau sugerată numai. Multitudinea amănuntelor, digresiunile și revenirile nu dăunează acestui ritm, dimpotrivă, dozate cu o rară pricepere, ele dau ades o și mai mare acuitate amînării, acelui *suspense* caracteristic unei mari majorități a prozei moderne.

Căutînd a exprima cît mai sugestiv elementele analitice și spontane ale curentului conștiinței în care fiecare clipă se repercutează, după o foarte sinuoasă și dificilă logică, în diferite epoci ale memoriei, deci ale timpului trăit sau povestit, Faulkner folosește o frază ale cărei elemente par foarte diferite, dar sînt unite prin această tensiune a sursei comune care le-a provocat, ca într-un șir de reacții în lanț. Ceea ce pare retorică, și ritmul acesta lent cu repetiții frecvente se apropie aparent de cel al perioadelor largi ale unei oratiuni care se amplifică mai mult în sonoritate decît în substanță, e numai o modalitate a comunicării complexității vii și instantanee a mersului conștiinței. Și prin aceasta scrisul marelui romancier american izbutește să dărue relatării în proză o nouă dimensiune.

Procedeele relatării discontinue a narațiunii și stilului oblic, deprinse din frecventarea lui James Joyce, Faulkner le dă o viață proprie și în loc de a căuta

Scanned with OKEN Scanner

„simultaneitatea" caracteristică construcției lui *Ulysses*, el realizează ceea ce am putea numi cu un termen poate nu întru totul adecvat, „corelativitatea". Spre deosebire de tehnica juxtapunerli diferitelor momente ale monologului interior, cum se întîmplă uneori la Joyce sau frecvent la Virginia Woolf, la Faulkner condiționarea dintre aceste momente ca și a rațiunilor interioare care le dictează este supusă mai evident unui principiu ordonator fundamental. Ceea ce la prima vedere poate apărea ca discontinuu, necoerent, se dovedește a fi în fapt determinat de o legătură intimă, de structură, și se organizează pînă la urmă într-o viziune coerentă semnificativă, demonstrînd iar și iar condițiile în care o conștiință contemporană luptă pentru a se smulge din incertitudinile proprii situației sale și pentru a acționa înfruntînd și timpul și moartea.

Există o foarte concretă dorință de comunicare a acestor idei în scrisul lui Faulkner, care e vizibilă pînă și în folosirea mai frecventă a anumitor verbe (am remarcat că proza romancierului e în primul rînd mișcare, a gîndirii, a simțurilor, sau deplasare în timp și spațiu) și a unei anume sintaxe, aceea care domină relațiile dintre realitatea obiectivă și cea înfățișată în scris. Aș vrea să dau aci doar cîteva sugestii, mai mult decît exemple. Mi se pare semnificativă astfel folosirea aproape obsesivă a două verbe care indică starea de reflecție, de apreciere a realității în urma examinării ei. Aceste două verbe sînt : *to watch* și *to know*. Unul înseamnă, în sensurile lui principale, a privi cu atenție, a scruta, a observa, iar celălalt la Faulkner are foarte multe sensuri, de cele mai multe ori sintetizate într-unul major : „a înțelege", „a pricepe". Dar el mai înseamnă a fi convins, a-și da seama, a-și aminti, a cunoaște, a afla și foarte adeseori e înrudit ca sens cu un verb foarte apropiat : *to think* — a gîndi. Diversitatea și multiplicitatea sensurilor acestui verb *to know*, supletea și nuanțarea extremă a folosirii lui corespunde diversității de forme, de atitudine și de certitudine, pe care o ia în conștiința eroilor faulknerieni apropierea de realitate, cunoașterea. Și afirmînd printr-o folosire nuanțată a

Scanned with OKEN Scanner

acestui verb relativitatea, posibilitatea cunoașterii subiective, Faulkner izbutește apoi cu ajutorul sintaxei sale particulare să ne sugereze însăși imaginea mersului orbecăit al cunoașterii omului, care încearcă să treacă de la universul limitat al făpturii sale la vastul univers al cunoașterii, deschis lumii moderne. Îl vezi parcă, pe acest om al creației faulkneriene bîjbîind către hotarele acestei lumi pe care nu le află niciodată, dar către care se îndreaptă mereu într-o năzuință de absolut, de cunoaștere totală sau definitivă.

Din acest punct de vedere, o comparație între cele mai frecvente verbe folosite în scrisul lui Hemingway, care sînt *to see* — a vedea și *to feel* — a simți și cele folosite în proza lui Faulkner, *to know* — a afla, a ști și *to watch* — a scruta, a observa mi se pare deosebit de concludentă pentru sensul mai adînc al expresiei artistice a unuia și a celuilalt scriitor.

Spuneam mai sus că folosirii mai frecvente a unor verbe li se adaugă și o sintaxă particulară, caracterizată, între altele, printr-o foarte complexă și subtilă folosire a subordonatelor și determinărilor atributive ale acțiunii principale. Ea reproduce uneori cu o deconcertantă fidelitate incertitudinea, imprecizia, virtualitatea realităților posibile sau probabile și a relativității care intră în aprecierea lor. Verbele predicative sînt foarte adesea urmate de întregi propoziții sau fraze de acest fel care diminuează mereu gradul de certitudine implicat în regentă. Li se adaugă de altfel într-un mod copios întrebuințarea verbelor la timpurile, modurile care sugerează probabilitatea ca și a unor expresii ca *maybe* — poate, *probable* — probabil etc., etc.

Caracteristic scrisului faulknerian este faptul că definirea unui moment, fie că se petrece în afara personajelor, fie că se petrece în interiorul lor, este făcută cu dificultăți, care nu sînt formale ci reale, reale în sensul exprimării scrise, le simți că au existat pentru romancier, dar au existat pentru el pentru că au existat și pentru personajul respectiv și din aceste tatonări, dibuiri sau înaintări nesigure și ezitante se constituie mai pregnant decît printr-o enunțare fulgurantă și sin-

Scanned with OKEN Scanner

tetică (deși nici asemenea enunțări nu lipsesc) momentul, cu senzația dibuielilor cunoașterii pînă fixează un adevăr, care nici el nu e niciodată definitiv. Un adevăr al momentului care însoțește, dublează sau înlocuiește, contrazicîndu-l, adevărul... Ai zice că autorul se lasă înșelat odată cu eroul lui și, de regulă, nu știe mai mult ca el. La prima vedere s-ar spune că e o renunțare la luciditate, dar cititorul are la îndemînă de fapt, și nu-i sînt refuzate tocmai în acest act al cunoașterii soartei eroilor cu toate nesiguranțele lor, elementele suficiente pentru a aprecia lucid un destin care eroilor le pare inevitabil, sau acceptabil doar cu demnitate.

Se reflectă, și nu se poate altfel, acest mers îndoielnic al luării contactului cu lumea și într-o punctuație specifică prozei faulkneriene. Ea e foarte restrînsă, marcînd numai perioadele mari, urmărind să nu stînjenească desfășurarea gîndurilor și a reacțiilor în fața faptelor relatate sau întîmplate. E excesivă uneori pe spații foarte reduse și e ca și inexistentă în paragrafe ample, arhitecturate capricios și baroc. Logica ei e mai puțin gramaticală, și e mai mult a sensului, ceea ce era și de presupus în cazul unei atît de concertate și nuanțate folosiri a tuturor mijloacelor care stau la îndemîna expresiei literare. Folosirea acestor mijloace e foarte riguros determinată de o concepție literară, așa cum am văzut, de o deosebită profunzime artistică.

Truda chinuitoare a scrisului a însemnat în același timp pentru Faulkner căutarea acelui drum care să ducă de la mitul Sudului său izolat și torturant către realitățile lumii înconjurătoare, de la Jefferson-ul imaginar și real și dinspre Yoknopatawpha, comitatul său mitic și real, către lumea de dincolo de ele.

Și într-una din cele mai frumoase pagini ale romanului *Orașul* acest drum e descris într-o formă simbolică, plină de culoare, ca însuși drumul fiecărei existențe, de la trecut spre prezentul, mereu prezentul oricărei vieți umane :

„E o creastă de deal ; mergi cu mașina dincolo de Seminary Hill și după un timp ajungi acolo ; un drum urcînd ușor și fără grabă trece peste creastă și de acolo

Scanned with OKEN Scanner

o pornește înspre șoseaua principală, ducînd de la Jefferson înspre lume. Și atunci, privind în jos, zărești întreg comitatul Yoknopatawpha la picioarele tale, în ultimele luciri ale zilei...

Mai întîi e Jefferson, centrul radiind slab un licăr abia vizibil în spațiu; dincolo de el, cuprinzîndu-l, se întinde comitatul, legat prin diferite drumuri de acest centru ca roata de osie prin spițele sale, iar tu însuți desprins de acest moment ești ca un Dumnezeu deasupra leagănului nativității tale și al bărbaților și femeilor care te-au adus pe lume..."

De aici și neîncetata reîntoarcere a lui Faulkner, în opera sa, la explicațiile, mereu reînnoite, ale unei lumi care să lămurească un prezent, căutat fără răgaz în tot ceea ce îl precedase și, uneori, în ceea ce avea să-l urmeze.

Scanned with OKEN Scanner

VĂ MAI AMINTIȚI DE HEMINGWAY ?

The robbins sang their sweetest songs to welcome the little stranger into this beautiful world

Grace Hemingway

Viața lui Hemingway ca artist este o sagace și lucidă mărturie despre chinuitorul proces de formare și afirmare a unui scriitor.

Hemingway, oricît de ciudată ar putea să pară o asemenea afirmație, este unul din cei mai „lucizi", mai voluntar „elaborați" scriitori moderni, unul din cei care au fost preocupați pînă la obsesie de ideea că literatura înseamnă viață convertită în cuvînt. Firește, parcurgînd, pe o cale deloc simplă și directă, relația de la experiența de viață la cuvînt și de la cuvînt la exprimarea finalității acestei experiențe, deci reîntorcîndu-se la viață.

„Cercetarea, susținea criticul american Philip Young, ne arată că în fapt multe din povestirile despre Nick sînt transcrieri foarte literale ale unora dintre cele mai importante evenimente din viața lui Hemingway și că în istorisirea lor au fost schimbate remarcabil de puține lucruri. Și-ntr-adevăr ar fi greu să ne gîndim chiar la un scriitor autobiografic (cum ar fi Thomas Wolfe, de pildă) care să fi făcut o relatare mai exactă asupra experienței și a personalității sale prin intermediul prozei literare". (Philip Young, *Ernest Hemingway.)*

Chiar verificate, asemenea constatări nu ne îndreptățesc, desigur, să identificăm scriitorul cu personajul său. Relatarea nu este exactă prin reluarea unor fapte similare din viață, ci prin ceea ce dezvăluie ea din reacțiile caracteristice personalității lui Hemingway, atunci ca și mai tîrziu. Povestirile despre Nick din *In Our Time,* nu mi se par „transcrieri foarte literale" ale unora dintre

Scanned with OKEN Scanner

cele mai importante evenimente din viața scriitorului, cum spunea Young. În fapt, ele ne relatează prin anume fapte, reale sau nu, reacții fundamentale, și accentul lor nu cade atît pe înfățișarea faptelor, cît pe exprimarea unei atitudini față de ele. O atitudine care nu este numai a unei vîrste, ci caracterizează și personalitatea în formație și cea formată. Pentru că Hemingway se exprimă nu numai pe sine adolescentul, ci omul care se observă, se regăsește acum — în momentul în care scrie — în aceste povestiri.

Și acest fel de a scrie, cu tăcerile și omisiunile lui, e mai grăitor decît o relatare amănunțită și egală. Sînt tăceri elocvente, precum sînt explicații detailate care nu fac decît să voaleze, voit poate, anume adevăruri. A ocoli sau a istorisi direct, a lumina sau a întuneca fapte și întîmplări, a le alege și a le ordona, îi dădea celui ce le-a trăit și s-a numit Hemingway posibilitatea conștientă de a sugera nuanțe și a comunica concluzii mai mult decît ar fi putut-o face, într-o neiscusită și niciodată la fel de personală proză, un martor. Neuitînd că în limba engleză, literatura beletristică evident, și mai ales proza, se numește cu un termen generic *fiction* nu ne vom imagina că, în ciuda constatărilor lui Philip Young și ale altor cercetători, scriitorul nu a ficționalizat experiența sa, aici ca și în romane.

Ca mai întotdeauna în cazul lui Hemingway, se pot invoca și confesiuni ale scriitorului. Le consider mai grăitoare ca oricare alte mărturii, nu pentru că scriitorul ar ști întotdeauna mai exact și mai bine decît alții care e adevărul — cazuri cînd știind, deformează, conștient sau nu, realitatea nu sînt deloc rare — ci pentru că reacția lui e întotdeauna mai interesantă, mai lămuritoare pentru geneza operei. Amintirile scriitorului pot consemna o atitudine deosebită de cea gîndită sau spontană de atunci, dar chiar și așa, trecută și transformată prin perspectiva clarificatoare sau mistificatoare a timpului, această atitudine mi se pare a fi totuși mai semnificativă și mai caracterizantă pentru reacția lui ca artist.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretat în general într-un sens care mi se pare necorespunzător cu geneza lucrărilor, ca și cu factura lor artistică, la Hemingway, „caracterul biografic" nu înseamnă o transcriere, fie și transfigurată, a experiențelor de viață ale autorului. Scriitorul nu-și transcrie diverse episoade ale biografiei și face literatură din substanța lor, ci pornește de la o anumită convingere în puterea literaturii, a cuvîntului, de a crea viața. El reface experiența de viață nu pentru a o încadra într-un tablou mai larg al existenței pe care a dus-o în diferite împrejurări. Scriitorul reconstituie, cu elemente din viață, o nouă imagine a ei, care depinde exclusiv de o anume putere a cuvîntului, de o anume logică și ordine proprie nu vieții, ci reprezentării ei, care, dacă e bine și curat făcută, poate dăinui mai mult decît viața însăși. Nu e vorba aici de o elaborare artificioasă, cum ar putea fi aceste scrieri dacă s-ar îndepărta de viața pe care încearcă să o creeze. E vorba de o artă a cuvîntului care nu se transformă într-o căutare sterilă, ci dimpotrivă are adesea un izbitor caracter vital, pentru că e o disperată încercare de a fi mai exactă decît viața, mai durabilă decît viața, mai viață decît viața, pentru că numai așa forțele confuze și amenințătoare care acționează în viața reală pot fi înfruntate și înfrînte eventual. Numai astfel cuvintele pot reuși să domine prin ordinea lor creatoare și dezordinea și amenințarea latentă pentru individ a distrugerii, a neființei.

Mi se pare de aceea deosebit de semnificativă povestirea *Sat indian,* în care nu numai băiatul care cutreiera văile și locurile din nordul statului Michigan împreună cu tatăl său, doctorul, se trezește, fără nici o prealabilă pregătire, în fața morții, ci și scriitorul de mai tîrziu își mărturisește apriga și mereu dezamăgita dorință :

„— Tăticule, e greu să mori ?

— Nu, cred că e deajuns de ușor. Depinde.

Ședeau în barcă, Nick la pupă, tatăl vîslea. Soarele urca încet deasupra munților. Un pește sări, făcînd cercuri în apă. Nick încercă apa cu mîna. În răcoarea pătrunzătoare a dimineții i se păru mai caldă.

Ședea la pupa bărcii, tatăl vîslea, și în dimineața care se ridica pe lac *era foarte sigur că n-avea să moară niciodată.* (s. n.)".

La 19 ani convingerea aceasta îi este făcută țăndări de explozia unui obuz la Fossalta di Piave, fapt ce avea să-l marcheze în chip definitiv și la care avea să se refere mereu și mereu, pînă avea să-l transforme într-o estetică practică a întregii lui creații.

Lui Philip Young, Hemingway îi va reproșa în repetate rînduri, prin scrisori mai calme sau mai iritate, încercarea de a analiza acest fapt. Obsesia morții revine constant în aceste scrisori. Iat-o atotprezentă într-una din ele: „...ca scriitor am avut pînă acum, din cauza acestei cărți (a lui P. Y.) griji, plictiseli și serioase întreruperi în lucrul meu... Nici o parte a ei nu este bună pentru cineva care *încearcă să-și păstreze liniștea minții și să lucreze bine,* avînd de a face, într-un singur an, cu *moartea* primului său nepot la Berlin, *moartea* mamei sale, *moartea* primei sale soții, *sinuciderea* unei servitoare... și apoi *moartea* ultimului meu vechi prieten din Africa și *moartea* foarte bunului meu prieten și editor Charles Scribner" (s. n.) *(Selected Letters,* 1917—1961).

De fapt, scriitorul se temea și se ferea de orice intruziune în viața sa particulară, de orice încercare de a i se cerceta biografia, pentru că „viața" pe care și-o crease în ciuda nopților de insomnii, de sfidare a uitării și a dispariției finale, era mai durabilă în imaginația lui decît orice încălcare a acelui teritoriu în care totul îi reamintea că nu va dura.

Începînd poate cu anii copilăriei, dar mai ales după Fossalta di Piave, scriitorului i se impune cu ferocitate și brutalitate permanența obsesivă a forțelor distructive din viața umană. Începînd cu durerea și sfîrșind cu moartea. Începînd cu neînțelegerea și sfîrșind cu solitudinea. Începînd cu nașterea și sfîrșind cu sfîrșitul... Pentru a domina aceste forțe, pentru a domina coșmarul acestor factori în acțiune, trebuia a ști să scrie, a spune nu cum este lumea, ci cum ar trebui să fie, trebuia să fie atît de precis în această recreare a ei, încît să

Scanned with OKEN Scanner

o poată îndura și chiar învinge. Să învingi moartea, durerea, singurătatea, umilirea declinului, acceptîndu-le dar rămînînd demn, pentru că invocîndu-le le poți exorciza prin cuvînt. Mai tîrziu va veni și necesitatea de a avea martori care să confirme prin admirație și uimire, talentul cu care a știut să lupte și să învingă, și atunci se va naște legenda.

Deocamdată respingînd obsesia, o va invoca pentru a o transforma în altceva : „Noi... nu sîntem fascinați de moarte, de apropierea sau de evitarea ei. Sîntem fascinați de izbîndă și înlocuim evitarea morții cu evitarea înfrîngerii..."

Ne aflăm în fața unui caz particular al atitudinii mai generale a artistului, care, frămîntat de conștiința că viața sa nu este suficientă pentru a da un sens deplin creației, se îndreaptă către un sistem de valori care să-i îngăduie să treacă dincolo de condiția individuală umană.

Hemingway nu va trece de cele mai multe ori de forma acestei căutări, socotind-o ca mijlocul cel mai eficace pentru identificarea și atingerea valorilor căutate și astfel va transforma atitudinea problematică față de viață și societate într-un stil. Alți scriitori contemporani cu el și cu aceste căutări, cum ar fi Joyce sau Proust vor depăși stilul, pentru a ajunge la concluziile mai profunde care făceau necesar un stil sau altul.

Scrierile lui Hemingway, în momentul afirmării, nu au ceea ce se numește o dimensiune metafizică, iar orizontul lor moral e acela al faptelor „care te fac să te simți bine sau rău după aceea..." Instabilitatea valorilor în lumea în care trăiește nu-l duce pe prozator nici la generalizări etice, nici la angoase axiologice. El urmărește crisparea omului în fața morții, lupta lui fizică, prin simțuri și mai puțin prin sentimente sau prin consolări cerebrale, împotriva umilirilor și a spaimei pe care i-o inspiră sfîrșitul. Ceea ce domină scrisul lui sînt reacțiile omului și problemele de comportare care i se pun în afirmarea sensului intemporal al vieții asupra temporalității ei, sau în formarea a ceea ce se numește sensul unui destin. Lumea nu mai este „măreața"

Scanned with OKEN Scanner

scenă a luptei dintre bine și rău — ci o restrînsă arenă a luptei cu inacceptabilul, a unei acțiuni care seamănă mai degrabă cu o retragere și în care adversarul este atotprezent, dar te lupți cu el încercînd să nu te gîndești numai la asta. Nu te poți apăra decît creînd, și în acest fel problema etică e subordonată problemei estetice, cuvîntul încetează de a fi o eliberare și se transformă într-o condiție constrîngătoare a luptei. Creația devine un stil.

„Încercam să învăț a scrie, începînd cu cele mai simple lucruri, și unul din cele mai simple lucruri din toate și cel mai fundamental e moartea violentă".

Moartea violentă și neprevăzută, aș adăuga, poate fi într-adevăr unul din cele mai simple lucruri, pentru că nu presupune nici așteptare, nici gîndire și nici trăire a ei. Dar ea devenise și „cel mai fundamental lucru", deoarece apropierea ei provocase pierderea unei iluzii esențiale pentru tînărul voluntar american rănit la Fossalta di Piave, iluzia nemuririi. Și de o formă sau alta a acestei iluzii nu se poate lipsi nimeni. Scrisul, prin durata lui presupusă, putea ține loc de această eternitate* și îndepărta astfel o scadență pe care moartea violentă o făcea oricînd posibilă. A scrie, așadar, despre această „moarte violentă" însemna o primă și esențială afirmare a vieții prin exorcizarea amenințării ei, și în lipsa vieții eterne, cum susținea Nietzsche, această afirmare avea cel puțin șansa unei eterne vivacități.

Iată de ce rîndurile de mai sus, scrise de Hemingway în primele pagini ale volumului intitulat, evident, *Moarte în după-amiază* îmi par a evoca și geneza și semnificația unui stil, și poate și mai mult, a unei arte literare.

Deși încă în 1925 îi vorbea prietenului și editorului său, Maxwell Perkins, despre intenția de a scrie un volum despre „luptele cu taurii" din mai multe motive, dar mai ales pentru că era „o problemă de viață și de

---

* Nu afirma R. M. Albérès în a sa *Histoire du roman moderne*, restrîngînd sfera noțiunii și absolutizînd, că „romanul este un înlocuitor al morții" ?

moarte", Hemingway avea să-l termine abia după șapte ani de la anunțarea acestui proiect.

Lectura volumului postum de amintiri despre anii dintîi petrecuți la Paris: *Moveable Feast* ne poate furniza unele lămuriri. Pentru că în aceste evocări nu e vorba numai de sentimentul nostalgic firesc oricărei încercări de a porni *à la recherche du temps perdu,* ci mai cu seamă de faptul că odată cu terminarea primei cărți mai importante, posibilitatea de a scrie mult și cu ușurință avea să facă loc unei dureroase, dificile și cîteodată puțin fertile trude... De aceea munca de la Paris, descrisă în *O neîntreruptă sărbătoare,* se termină, așa cum a început („Și-apoi veni vremea rea"), cu pierderea a ceva, nedefinit încă, a unei dragoste și a pustiului care urmează unei munci care te lasă „gol și fericit, ca și cum ai fi făcut dragoste". E vorba de scris, dar după anii de la Paris, scrisul nu avea să mai fie pentru Hemingway la fel, ci avea să fie o trudă chinuitoare și de multe ori cu rezultate îndoielnice. „Parisul nu avea să mai fie niciodată la fel, deși rămînea întotdeauna Paris și te schimbai așa cum se schimba și el". Cîndva a scrie fusese greu, dar posibil și devenise o sursă de bucurii neasemeni altora, acum rămăsese numai truda și chinul.

De aici și „problema de viață și de moarte". Pentru că scrisul, așa cum am văzut, era cea de a doua viață a sa, și poate ca promisiuni, chiar prima. Mai tîrziu, legenda avea să țină locul scrisului de ajuns de bine un timp.

Din totdeauna, și mai cu seamă în anii uceniciei, Hemingway își propusese cu o stăruință aproape încăpățînată să ajungă la o cunoaștere aprofundată a clasicilor literaturii și printr-o asimilare a „descoperirilor" în domeniul scrisului pînă la el, a reușit ca în primele lucrări să comunice acea pregnantă senzație de prospețime, de imediat a experienței sau a faptului relatat. De fapt aceasta se datora meditației asupra scrisului ca o formă a compensării realității. Dorința sa de a produce o artă tot atît de pură ca linia epurată a lui Cézanne, cum spunea, o artă care să dea senzația de imediateță,

Scanned with OKEN Scanner

moarte", Hemingway avea să-l termine abia după șapte ani de la anunțarea acestui proiect.

Lectura volumului postum de amintiri despre anii dintîi petrecuți la Paris: *Moveable Feast* ne poate furniza unele lămuriri. Pentru că în aceste evocări nu e vorba numai de sentimentul nostalgic firesc oricărei încercări de a porni *à la recherche du temps perdu,* ci mai cu seamă de faptul că odată cu terminarea primei cărți mai importante, posibilitatea de a scrie mult și cu ușurință avea să facă loc unei dureroase, dificile și cîteodată puțin fertile trude... De aceea munca de la Paris, descrisă în *O neîntreruptă sărbătoare,* se termină, așa cum a început („Și-apoi veni vremea rea"), cu pierderea a ceva, nedefinit încă, a unei dragoste și a pustiului care urmează unei munci care te lasă „gol și fericit, ca și cum ai fi făcut dragoste". E vorba de scris, dar după anii de la Paris, scrisul nu avea să mai fie pentru Hemingway la fel, ci avea să fie o trudă chinuitoare și de multe ori cu rezultate îndoielnice. „Parisul nu avea să mai fie niciodată la fel, deși rămînea întotdeauna Paris și te schimbai așa cum se schimba și el". Cîndva a scrie fusese greu, dar posibil și devenise o sursă de bucurii neasemeni altora, acum rămăsese numai truda și chinul.

De aici și „problema de viață și de moarte". Pentru că scrisul, așa cum am văzut, era cea de a doua viață a sa, și poate ca promisiuni, chiar prima. Mai tîrziu, legenda avea să țină locul scrisului de ajuns de bine un timp.

Din totdeauna, și mai cu seamă în anii uceniciei, Hemingway își propusese cu o stăruință aproape încăpățînată să ajungă la o cunoaștere aprofundată a clasicilor literaturii și printr-o asimilare a „descoperirilor" în domeniul scrisului pînă la el, a reușit ca în primele lucrări să comunice acea pregnantă senzație de prospețime, de imediat a experienței sau a faptului relatat. De fapt aceasta se datora meditației asupra scrisului ca o formă a compensării realității. Dorința sa de a produce o artă tot atît de pură ca linia epurată a lui Cézanne, cum spunea, o artă care să dea senzația de imediateță,

transforma percepția, chiar cea mai profundă, în formă. O formă care să excludă total începutul reflecției, al gîndirii.

Arătînd în ce sens există mereu ceva actual în experiența literară a clasicilor, el avea în cursul procesului să abandoneze umilința primilor ani de ucenicie și, poate din dorința de a șoca, sau pentru că avea nevoie de această forțată autoconfirmare, să piardă întrucîtva simțul măsurii.

Vorbind despre un scriitor contemporan care credea că e asemeni lui Tolstoi, spunea : „...N-a auzit niciodată trăgîndu-se cu pușca de-adevăratelea și își închipuie că poate să-l bată pe cine ? Pe Tolstoi, un ofițer de artilerie care a luptat la Sevastopol și care-și cunoștea meseria, care era un om teribil oriunde l-ai fi pus — în pat, într-o cîrciumă, într-o cameră goală unde să stea să se gîndească. Eu am pornit-o foarte liniștit și l-am bătut pe Mr. Turgheniev. Apoi m-am antrenat din greu și l-am bătut pe Mr. Maupassant. M-am bătut două reprize cu Mr. Stendhal și cred că am avut un avantaj în a doua. Dar nimeni nu o să mă facă să urc pe ring cu Mr. Tolstoi, doar dacă nu voi înnebuni sau nu voi continua să devin mai bun". (Lillian Ross, *Portrait of Hemingway).*

Dar asta se va petrece în vremea în care legenda îl copleșește și Hemingway devine, necesarmente, din ce în ce mai mult un personaj al literaturii sale. Pînă atunci, însă, insuccesele și dificultățile scrisului nu se atenuau prin această suficiență și poză, ci-l aduceau mereu la o reevaluare a meșteșugului său și a perioadei în care învățase și reușise să impună o nouă artă literară.

Evident că și cea mai genuină încercare de a scrie despre o experiență biografică se îndepărtează de realitate prin însuși faptul că limbajul și intenția de comunicare îi impun o formă de organizare care o fac să nu mai semene cu întîmplarea inițială.

Și atunci faptele nu se mai întîmplă în realitate, ci se întîmplă întîi în cuvinte și apoi devin, dacă devin, fapte ale acestei vieți pe care o secretă, o constituie și

Scanned with OKEN Scanner

o circumscrie definitiv și fără altă modalitate de comunicare decît cuvintele, cuvintele nu vorbele, adică scrisul. În care trăiește singurul om existent pe această lume pustie, scriitorul, „tel qu'en lui même enfin, l'éternité le change". Hemingway își dă seama de aceasta și scrie : „Orice roman scris cu sinceritate contribuie la cunoașterea totală care e la dispoziția următorului scriitor care vine, dar scriitorul următor trebuie să plătească, întotdeauna, un anume procentaj de experiență ca să fie în stare să înțeleagă și să asimileze ca fiind un drept al său ceea ce îi stă la dispoziție ca un drept al său și de unde trebuie, la rîndul lui, să meargă mai departe".

Punctul de vedere exprimat aici e, evident, particular, aș zice chiar profesional. Hemingway apreciază valoarea literaturii în funcțle, în primul rînd, de ceea ce poate oferi ea scriitorilor. Este încă o mărturie asupra unei înțelegeri a scrisului ca o artă foarte deliberată, care presupune o disciplinată și îndelungată frecventare și asimilare a experienței scriitoricești clasice și moderne.

„Demnitatea unui aisberg se datorește faptului că numai o optime din volumul lui plutește deasupra apei", spune Hemingway, și asta nu se referă numai la arta implicației, ci și la caracterul deliberat al actului de creație.

Și aici aș vrea să precizez că, deși nu a încercat să elaboreze reguli estetice, ci mai degrabă o practică a scrisului, arta narațiunii tensionate, acea „grace under pressure", transcrierea senzațiilor, atît de caracteristică scrisului hemingwayan, — de cele mai multe ori proaspătă, grațioasă și aparent spontană — erau, de fapt, rezultatul unor reflecții minuțioase și torturante asupra artei de a scrie. Literatura era singura profesiune care, pentru un timp, îl putea situa într-o durată nealterată de vicisitudinile comunicării, dîndu-i iluzia comunicării. În fond literatura lui, pornită din tăcere și izolare tindea să ajungă prin purificare și rarefiere iar la tăcere.

Așa cum în *Moarte în după amiază* scriitorul celebra o artă sacrificială, a unei experiențe directe și singulare, tauromachia, tot astfel în cărțile sale de mai tîrziu el

Scanned with OKEN Scanner

va relata mereu experiențe primare, prea rapide și traumatizante ca să îngăduie reflecția. „Relatate" detașat, sobru, aproape fără nici un ecou în interiorul faptelor sau în lumea de gîndire a personajelor. Se realizează astfel mai degrabă un peisaj psihologic în care gîndirea, cît există, este implicată în reacții sau gesturi, prezentă poate, dar neidentificabilă. O ipostază stilistică în care repetiția devine inevitabilă asemeni simplificării. Scriitorul, prizonier al obsesiilor proprii transformă realitatea într-o lume închisă pe care nu o poate depăși decît prin căutarea aventurii sau prin cultură. Vînătoarea, o altă artă sacrificială, îi va da prilejul de a se căuta pe sine în ambele direcții.

În *Colinele verzi ale Africii* Hemingway se îndreaptă spre valorile în raport cu care ar voi să se compare și pe care ar voi să le accepte sau să le respingă pentru a se regăsi.

De aici și o structură deosebită a cărții, care se organizează pe ideea centrală a oricărei vieți umane, aceea a „urmăririi" *(pursuit),* a urmăririi în general a ceea ce dorim cel mai mult și a ceea ce de obicei ne e inaccesibil. Volumul e constituit din patru părți, intitulate, într-o semnificativă gradație : „Urmărire și conversație, Urmărirea în amintire, Urmărire și eșec și Urmărirea ca fericire..."

Urmărirea vînatului, a antilopelor, a rinocerilor, a leilor, dar mai ales a acelor inaccesibile antilope *kudu,* locurile și oamenii, mirosurile, culorile, umbra și căldura lunilor din Africa sînt prezente în paginile cărții cu o vivacitate senzorială de o deosebită acuitate. Dar Hemingway e urmărit și poartă cu sine, oriunde s-ar duce, blestemul unei vieți transformate în literatură, al unei literaturi devenite a doua viață sau poate singura viață prin compensație.

Așa că în paginile volumului se vor amesteca și amintirile anilor de la Paris — mereu se va întoarce la acești ani cînd va fi vorba despre scris — mereu, pentru că atunci se întîmplase acel miracol al revelației determinării și uceniciei, care nu avea să se mai repete, oricît

de dureroase aveau să fie după aceea amintirile și conștiința imposibilității acestui fapt, ca și încercările de a se orienta într-un sistem de valori care să facă mai ușoară revenirea la ceea ce învățase prin ceea ce aprecia acum.

Vînătoarea se va petrece de aceea într-un plan real și într-unul simbolic și va constitui în mod permanent un mijloc de-a căuta iar și iar sursele, mijloacele și limitele unui meșteșug absolut necesar pentru valorificarea talentului, sau a ceea ce se numește întotdeauna impropriu, sau mult prea propriu talent. Pentru aceasta e nevoie însă și de timp. Urmărit de ideea că nu are sau nu va avea suficient timp să-și pună în valoare talentul, Hemingway scrie : „E plăcut să vînezi o vreme îndelungată ce dorești mult, să vezi cît de zadarnice sînt șiretlicurile tale, manevrele tale și să-ți recunoști în fiecare seară eșecul, dar trebuie să poți vîna liber și să știi, de fiecare dată că mai devreme sau mai tîrziu norocul se va întoarce și vei da peste ceea ce cauți. Dar nu e plăcut să ai o limită de timp..."

Senzația că, de fapt, în lupta cu scrisul timpul e cel mai amenințător dușman, că trebuie să învingă nu numai dificultățile unei urmăriri foarte anevoioase, dar și ale timpului — care nu se transformă întotdeauna în durată ci uneori în neant — îl chinuie. Și nu ezită să spună asta direct : „Adevăratul fel de a vîna e să vînezi cît timp trăiești animalul pe care-l urmărești ; la fel cum adevăratul mod de a picta e de a face asta atîta vreme cît ești și cît există culori și pînză sau de a scrie atîta vreme cît poți trăi și cît există un creion și o hîrtie și n-are importanță ce fel de mașină de scris, ca s-o faci..."

Mărturisirile acestea constituie un lucru esențial într-o viață în care scrisul, așa cum am mai spus, devenise mijlocul prin care se putea trăi. Poate că nu e atît de important să analizăm mereu cauza acestui fenomen, dar rămîne semnificativ faptul că întotdeauna, o dată ce și-a dat seama de acest sens secret al relației dintre scris și viață, scriitorul a simțit că nu a reușit să-l exprime niciodată pe deplin și că în fiecare carte nouă încerca iar și iar să ajungă la deplina lui exprimare.

Scanned with OKEN Scanner

„Am o viață îndestulată — scrie Hemingway în *Colinele verzi ale Africii* — dar trebuie să scriu, deoarece dacă nu scriu, într-o anume măsură nu mă bucur de rostul vieții mele".

Nu voi stărui asupra detaliilor unei foarte realiste vînători și asupra unor mereu vii și sensibile simțurilor descrieri ale peisajului african. Și iată de ce. Spre deosebire de ceea ce se întîmplă în alte literaturi, pentru scriitorul american peisajul are alte funcțiuni decît în literatura franceză sau engleză. În cea franceză el e de multe ori o proiecție psihică, e materializarea unui *état d'âme*; în cea engleză peisajul e văzut ca un mediu familiar sau dușman, unde se poate sau trebuie să trăiești și de aceea trebuie să-l ordonezi, să-l faci propriu acestui scop.

Pentru scriitorul american el e în primul rînd o distanță, o distanță în care se poate aprecia pe sine însuși într-o altă perspectivă și în care detaliile nu au un înțeles simplu, imediat și real. Sensul lor e de cele mai multe ori simbolic, așa cum se întîmplă la Melville, la Mark Twain, la T. S. Eliot și, desigur, la Hemingway. Am putea spune că, în literatura americană, și mai cu seamă în aceea a lui Hemingway, peisajul e autoreferențial. El nu îndreaptă privirea cititorului spre o lume exterioară ci spre o lume interioară, spre o identitate de aflat. Peisajul în scrierile sale e de cele mai multe ori, în esență, același, indiferent de faptul că geografic e situat în Italia, în Africa, în Spania sau în Franța. Schimbările de lumină sau de anotimp, ca și întreg peisajul, au o valoare expresiv-simbolică pentru desfășurarea faptelor și pentru reacțiile eroilor. Din aceste motive e mai interesant ceea ce meditează scriitorul într-un cadru aparent nou, decît ceea ce observă el neapărat legat de acest cadru sau de „noutatea" lui.

Pentru Hemingway, Africa e „o altă țară", în care important nu e ce vezi, ci ceea ce ți se întîmplă. Și ceea ce i se întîmplă e semnificativ, nu sub raportul rezultatelor vînătorii, ci prin felul în care ea se desfășoară în gîndurile lui și prin rezultatele la care aveau să-l ducă aceste gînduri. (După *Colinele verzi ale Africii* și

Scanned with OKEN Scanner

ca urmare a timpului petrecut și gîndit în aceste locuri, avea să scrie *Scurta viață fericită a lui Francis Macomber* și *Zăpezile de pe Kilimanjaro*... terminate amîndouă cu moartea eroului central).

Cînd se sprijină, obosit, de trunchiul unui copac, Hemingway scoate din buzunar *Povestirile din Sevastopol* ale lui Tolstoi și se gîndește la ce înseamnă experiența războiului pentru un scriitor ; cînd se întîlnește în plină junglă africană cu un necunoscut, nu discută despre vînătoare, ci-i ține o prelegere despre literatura americană ; cînd contemplă peisajul, se gîndește la plăcerile asociate vînătorii : să scrie, să citească, să vadă tablouri...

„Unii scriitori, spune Hemingway, nu s-au născut decît pentru a ajuta altui scriitor să scrie o frază".

Și de aici, desigur, va urma o foarte personală apreciere a scriitorilor clasici și moderni... Interesantă de relevat nu numai pentru că arată, cum era de așteptat, o dată ce am stabilit interesul său special pentru meșteșugul scrisului, o notabilă varietate a lecturilor și cunoștințelor literare, dar și pentru că aprecierile vădesc preferințe pentru modalități și viziuni în chip grăitor apropiate idealurilor sale estetice.

Aș vrea să amintesc întîi preferințele pe care le mărturisește, uneori motivîndu-le, alteori nu, în domeniul literaturii moderne. Astfel, îl găsește pe Joachim Ringelnatz, poetul german care practică un umor absurd și melancolic, apropiat întrucîtva de cel al lui Morgenstern, „minunat" ; pe Heinrich Mann, „imposibil de citit" ; îi place Rilke, din care cunoaște cel puțin poemul epico-liric construit pe motivul căutării unei „morți proprii" *(ein eigner Tod)* : „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Cristoph Rilke" ; Joyce e „un mare scriitor al epocii noastre" și era „foarte plăcut să-l cunoști", iar Kipling este posesorul unui mare și „deosebit talent".*

* Adăugînd unei liste care desigur nu se oprește aici — e bine știut că citea foarte mult — avea să declare într-un interviu de mai tîrziu : „De la Mr. Gide și de la Mr. Valéry n-am putut învăța. Cred că Mr. Valéry era prea deștept *(smart)* pentru mine".

Scanned with OKEN Scanner

Clasicii amintiți, iarăși din alte literaturi decît cea americană, sînt, desigur, Tolstoi, care are „minunate descrieri de luptă“ (altă dată avea să spună tot despre Tolstoi : „Știa să *inventeze mai bine și cu mai multă pătrundere*... decît oricine pe lumea asta“ (s. n.), Stendhal, care „văzuse un război și pe care Napoleon l-a învățat să scrie“ ; Dostoievski, „care a devenit cineva pentru că a fost trimis în Siberia“, întrucît „scriitorii sînt călîți de nedreptate ca și spada“, și Flaubert, „un om în care credeam, pe care-l iubeam fără să-l criticăm“ și care avea o excelentă „disciplină“...

Preferințele indicate aici de către Hemingway ne îndreaptă spre o atitudine stilistică subliniată de ajuns de net în părerile sale. E vorba cu deosebire de linia narațiunii obiective, care-și refuză recurgerea la comentariul analitic, care prezintă detașat realitatea, fără a renunța totuși la prezența naratorului, implicită în perspectiva relatării.

Invocarea lui Flaubert nu înseamnă de aceea pentru Hemingway voluptatea dominată — și nu întotdeauna — a senzației, a culorii și a imaginației din scrisul flaubertian, ci pasiunea reconstituirii exacte a înfățișării lucrurilor și ființelor și mai ales precizia cuvîntului (le mot juste), sau cum spunea însuși scriitorul francez într-una din scrisorile sale : „să ne obișnuim să considerăm *lumea ca o operă de artă,* ale cărei procese trebuie să le reproducem în operele noastre“ (s. n.).

Aceeași dominație a tonului impersonal, obiectiv, al narațiunii care știe să aleagă detaliul semnificativ, menit să sugereze intenția sau să o facă evidentă prin omisiune, îl face pe Hemingway să-l prețuiască pe Stendhal. Și în *Moarte în după amiază* nu am fi fost deloc mirați să aflăm reluată ideea pe care Stendhal o însemna în *Jurnalul* său : „Există un mod de a impresiona, acela al prezentării faptelor, lucrurilor, fără a stărui asupra efectului lor, care poate fi folosit de către un spirit sensibil“. După cum nu ne-ar fi surprins deloc această „miniatură“, cu obiectivitatea brutală și detașată a privirii și a notației, dacă am fi citit-o printre cele cuprinse în cărticica intitulată *În vremea noastră* : „Fata ucisă

Scanned with OKEN Scanner

pe Rue Lucian a căzut la doi pași de locul în care mă aflam. Ceea ce m-a izbit cel mai mult a fost culoarea frumoasă a sîngelui de pe brațele acelea frumoase și zvelte. Și apoi, Dumnezeule, cît de repede se petrecuse totul ! Ce fericire să termini așa ! Cei două sute de privitori care alergaseră într-acolo păreau consternați, priveau cu fălcile căzute și aveau fețele palide. Din treizeci de asasini, doar unul e spînzurat, și asta după patru ani". Numai că acest fragment este extras dintr-una din scrisorile lui Stendhal...

Era poate cel mai potrivit ton, acesta al unei experiențe prin care par că trec alții, pentru a se înfrînge și a domina emoția și tulburarea uneia din cele mai zguduitoare și mai hotărîtoare experiențe prin care trecuse : războiul. La Stendhal și la Tolstoi războaiele lui Napoleon și împotriva lui Napoleon au desfășurarea aceea amplă și tumultuoasă care nu poate ține seama de destinul unui singur om, indiferența războiului față de soarta unui om se compensează prin perspectiva detașată a unui singur om față de război. Și Hemingway cînd își povestește „războiul", alege această din urmă perspectivă.

Există, într-adevăr, în aceste invocări și nume ale căror ecouri sînt mai greu de stabilit în opera lui Hemingway. Ca scriitor cu o reală sensibilitate a condiției umane în acest frămîntat veac al XX-lea, cu o acută conștiință a înălțărilor și prăbușirilor omului într-o vreme care-i face și mai torturante limitele și neputința, el nu putea să nu fie impresionat de forța operei lui Dostoievski, să nu simtă chemarea morții din versurile sau proza lui Rilke și să nu resimtă dureros revelația umană a comicului și absurdului existențial din versurile lui Morgenstern sau Ringelnatz. Dar, fără a dori să fac o generalizare forțată sau sumară, cu toate deosebirile dintre ei, și nu sînt puține, scriitorii aceștia sînt din familia celor care se luptă cu sau încearcă să înțeleagă răul ca un dat esențial al vieții umane, pe cînd la Hemingway, deși există o conștiință a răului, a eșecului, a prăbușirii finale, toate acestea sînt întotdeauna evitate, exorcizate, fără a se îngădui și o reflecție mai

Scanned with OKEN Scanner

amplă asupra lor. Acțiunea atît de caracteristică eroilor și operelor sale, exprimă și în acest caz tendința de a respinge inevitabilul, fiind, totodată, teamă de a gîndi și posibilitate de a înlătura un prilej de stăruință și reflecție asupra a ceea ce este dat în destinul uman. Acțiunea ia locul dezbaterii și este, inevitabil, nu numai mai sumară ci și simplificatoare.

Lui Hemingway i-a plăcut întotdeauna, era mereu preocupat, să-și comenteze îndelung scrisul și impasurile lui, rigorile și disciplina lui, dar a vorbit de foarte puține ori de bucuriile acestei foarte dure meserii. Și cea mai sugestivă dintre comparațiile pe care le face în legătură cu satisfacția pe care ți-o dă scrisul cîteodată, mi se pare aceea în care spune : „După ce scriam... mă simțeam întotdeauna gol pe dinăuntru și totodată trist și fericit, ca și cum aș fi făcut dragoste". Comparația e concludentă și, pentru că, și de această dată, scrisul nu e altceva decît o încercare de substituire a vieții în sensul cel mai propriu. Auzi parcă îndepărtatul ecou al cuvintelor unuia dintre eroii povestirilor lui Faulkner : „Și îmi dădui seama în clipa aceea ce prăpastie de netrecut se cască între viață și scris — acei care pot acționează, iar cei care nu pot și suferă îndeajuns că nu pot, scriu despre asta..."

Dar și scrisul nu avea să mai rămînă același substitut pentru ceea ce nimeni nu-i putea dărui. După *Adio arme,* Hemingway, devenit celebru, rămîne un prizonier nevoit al propriei sale atitudini stilistice care din artă se transformă în legendă, legendă mai tiranică și necruțătoare decît viața pe care încerca să o evite. Dacă romanele de început căutau o rezolvare unor situații similare cu aflarea calităților compensatorii ale literaturii, avînd tensiunea obsesiei dar nu și dramele ei, romanele de mai tîrziu tind a deveni neconcludente parabole, în care planul implicit nu reușește să comunice profunde valori simbolice sau metafizice...

După o perioadă de ascensiune, curba popularității scriitorului începe a declina, și această iluzie a duratei părăsindu-l...

Scanned with OKEN Scanner

Vă mai amintiți de știrile care anunțau mereu, în fiecare an și în fiecare toamnă, o nouă ispravă cinegetică sau maritimă, o nouă urmărire a imposibilului posibil, și printre recorduri și călătorii, cîte o nouă carte? Pînă în seara aceea de început de iulie, cînd o știre brutală venea să pună capăt așteptărilor noastre de fiecare an, de fiecare toamnă.

Nu au lipsit cărți, biografii, eseuri, amintiri, interpretări — care să populeze acești ani cu închipuite știri despre o viață care se continua doar prin cuvînt, și cu toate acestea... În mod ciudat, se pare că legenda Hemingway fusese mai puternică decît opera, și că aventurile existenței sociale dăruiseră ceva din strălucirea și savoarea lor unor pagini care păleau fără reflexul lor vital.

Adevărul e că în anul 1952, cînd apărea *Bătrînul și marea* cititorii americani ai lui Hemingway încă mai făceau cozi la librării și chioșcuri ca să-i cumpere cartea. Romanul publicat postum însă, *Islands in the Stream*, dar scris în aceeași perioadă cu *Bătrînul și marea*, era primit cu o respectuoasă indiferență.

„Mai prost decît ce-a fost foarte bun, dar mai bun decît ce-a fost foarte prost“ în scrisul lui Hemingway, iată sentința cu care un reputat critic „recomanda“ romanul cititorilor care, desigur, nu s-au grăbit să facă, precum altădată, cozi să-l cumpere.

Firește, poate nu toți cititorii voiau să afle de ce scrisul poate fi asemănat cu un aisberg, sau cu o luptă de tauri sau cu o îndelungată alergare, sau cu vînătoarea, sau cu un ritual magic al cuvintelor, dar dincolo de acestea erau uneori și cîteva fapte. Care nu se uită ușor, care se încheagă în semnificații revelatorii pentru mai grăbiți sau mai puțin grăbiți și care uneori pot să țină loc și de o înțelegere a prezentului sau a trecutului. Și nu e mărturie mai directă a neputinței de a afla în literatură un răspuns anxietăților unui trecut nerezolvat în prezent, decît repetata încercare a lui Hemingway de a înfrunta sfîrșitul scriind și atunci cînd și aceasta nu

Scanned with OKEN Scanner

mai era posibil, și prea multe o confirmau, de a sfîrși odată cu sfîrșitul.

Poate de aceea e mai greu unor cititori să-și amintească despre Hemingway, într-un moment cînd ar dori ca șocul prezentului să fie înlăturat prin confundarea nostalgică în amintirile unui trecut văzut într-o lumină a dorinței și nu a realului.

Timpul scrisului lui Hemingway a fost însă întotdeauna prezentul. Hemingway își dorea atît sieși cît și scrierilor lui un prezent etern, aceasta era drama pe care o mărturisea fiecare carte și fiecare strădanie de notorietate publică.

Vă mai amintiți de Hemingway ? Poate că anii au făcut mai palidă nu atît imaginea aficionado-ului, a pescarului din larg, a vînătorului plecat în temerare safari, cît imaginea scriitorului care credea în viața pe care o poate da cuvîntul. Credea mai mult în această viață, în care se străduia să facă o ordine liniștitoare pe care nu reușise să o realizeze în cealaltă viață. Și a trebuit să piară tocmai pentru că a avut această credință... Stăruie mai mult în amintire legenda și nu artistul. Și pentru un scriitor e poate cea mai grea înfrîngere.

Și astfel mitul Hemingway are mai multă viață, se pare, decît miturile pe care scriitorul trebuia să le dăruie cititorilor săi, decît cuvintele pe care le-a vrut mai adevărate decît viața.

Vă mai amintiți de Hemingway ? Desigur, cîteodată, cînd se face noapte.

Scanned with OKEN Scanner

FICTION SAU FACTION

Literatura americană — de altfel nu numai ea — este traversată periodic de un curent de neîncredere în roman, în ficțiune. Acum zece ani, eroul și promotorul „noului jurnalism" (New Journalism) Tom Wolfe — practicînd o formă de exuberant reportaj personalizat — susținea că „romanul va fi complet înlăturat ca principalul eveniment al literaturii" de acest tip de circumstanțiere a realității. Iar într-un faimos eseu care precedase această afirmație, Mary McCarthy, îngrijorată de îndepărtarea de evenimentul actual a scriitorului american notase categoric : „semnul distinctiv al romanului este preocuparea pentru lumea reală, lumea faptelor, a verificabilului".

Ceva mai tîrziu, Norman Mailer lansează formula : „romanul ca istorie — istoria ca roman" și împreună cu el Truman Capote, E. L. Doctorow și alții scriu și publică romane-document, în care se încearcă a se folosi și reproduce datele directe ale evenimentelor în dauna ficțiunii. Totuși tehnica narativă și structuri apropiate romanului fac ca relația dintre realitatea documentară și cea creată ca rezultat al interpretării ei, să modifice, în fapt, fundamental atît natura cît și semnificația demersului întreprins. De altfel, noul termen creat pentru acest tip de literatură : „faction" (o contopire a cuvintelor „fact" — fapt și"fiction" — roman, ficțiune) arată că stăruința în această direcție nu e și afirmarea unui succes. Este de aceea semnificativă declarația unuia dintre teoreticienii mișcării, Norman Mailer, care sună aproape

ca o acceptare a eșecului. Vorbind despre cea mai nouă carte a sa : *The Executioner's Song* — el spune : „M-am gîndit că de-aș putea recrea aceste evenimente cît mai fidel posibil și cît mai scrupulos posibil, aș arăta cît de romanescă (novelistic) este viața cînd *o prezinți cu modalitățile ficțiunii*“ (s. n.). Desigur, nu poate fi vorba de „modalități ale ficțiunii“, fără ca aceasta să nu schimbe însăși natura și sensul prezentării.

Dezbaterea a readus însă în centrul atenției una din cele mai importante opere ale literaturii americane moderne, care prin noi structuri și formule stilistice a căutat să surprindă evanescența lumii social-obiective a începutului de veac douăzeci și să confrunte conștiința interioară individuală cu discursul exterior, obiectiv, al istoriei.

Considerat în momentul apariției (1930) ca unul din cele mai interesante opere ale scriitorilor „generației pierdute“, devenit apoi sub pana unor critici expeditivi un vast roman... documentar, *S.U.A.*-ul lui John Dos Passos a ajuns în cele din urmă a fi menționat în treacăt în diferite istorii și exegeze literare doar prin influența pe care a exercitat-o asupra unor scriitori importanți din vremea noastră. Fenomen de reală vitalitate, această influență infirmă însă graba cu care a fost încheiată discuția asupra trilogiei, operă cu profunde și repercutate ecouri în multe din încercările întreprinse pînă azi de a revoluționa structura și ritmul interior al romanului. R. M. Albérès remarca în noul roman francez, „le roman objectal“, influențe ale tehnicii literare folosite de John Dos Passos în *S.U.A.*, practica precum și argumentarea „școlii privirii“ neignorînd, bineînțeles, în ciuda unor aparențe contrarii, o întreagă evoluție literară anterioară *(Métamorphoses du roman)*. De asemenea, incertitudinile ca și căutările „noului jurnalism“ în a oferi o imagine a epocii prezente americane sînt, poate, nereușite tentative de a repeta, din păcate fără forța și suflul epic al trilogiei, o formulă narativă, dar nu și o viziune care să o justifice și să o integreze.

Trilogia lui Dos Passos nu se definește doar prin natura realității de la care a pornit autorul, ci mai ales

Scanned with OKEN Scanner

prin ceea ce i-a adăugat reconstruind-o. Într-un anume fel, potrivit unei anume tehnici narative, subliniind semnificații majore mai puțin vizibile sau chiar ascunse și oferindu-ne-o astfel inteligibilă, deschisă lecturii și interpretării noastre.

Aceasta e perspectiva, cred, din care se poate aprecia mai exact sensul acelui faimos "Credo" afirmat de scriitor în anul 1928 în revista "Bookman" și considerat apoi ca o mărturie de credință în favoarea unui realism documentar depășit: „Realitatea pe care o pierde (romancierul) scriind despre oameni imaginari o cîștigă prin capacitatea de a construi mai curînd decît un simplu istoric sau biograf o realitate din propriile sale experiențe".

„Construcția" acestei „realități" (ghilimetele aparțin scriitorului) poate deveni însă, prin modul în care e realizată, o acută întrebare asupra naturii realității. Sprijinindu-se nu atît pe o analogie a faptelor cît pe o analogie a relațiilor dintre ele, trilogia surprinde implicite și profunde semnificații ale acestor relații, în lumina cărora *faptele* apar altfel de cum păreau. A releva sistemul după care se constituie și funcționează aceste relații înseamnă a dezvălui, mai cu seamă în scrieri cu o arhitectură atît de complexă cum e trilogia *S.U.A.*, ceea ce asigură o coerență și stabilitate interioară riguroasă unor aparent compozite și fragmentare construcții literare, înseamnă a avea posibilitatea de a urmări și reface demersul creator al scriitorului*.

---

* Este edificatoare actualitatea acestei perspective dacă o comparăm cu unele principii expuse recent de reprezentanți ai „esteticii recepției": „Relația textului literar cu mediul înconjurător atît în ceea ce privește materialul conținut cît și în ceea ce privește raportul intențional cu lumea imanentă a actului care este valorizat în text, este determinată de situații istorice și nu are decît un caracter pragmatic".

„Devine posibil să reconstruiești o lume trecută și în acest fel să recîștigi o experiență istorică, despre care se poate spune că se deschide înțelegerii deși nu este întotdeauna o realitate concretă trăită în prezent" — Wolfgang Iser, *Imaginarul și conceptele cheie ale epocii.*

Scanned with OKEN Scanner

Încă din *Manhattan Transfer* (1925), John Dos Passos se arăta preocupat de a exprima într-un mod cît mai sesizant consecințele procesului de profundă ruptură dintre viața socială americană și existența individuală, asupra personalității umane. Căutarea autenticității de către individ îi apărea zădărnicită de faptul că societatea secolului al XX-lea nu oferă o perspectivă umană coerentă în care să poată fi incluse tendințele de ordin personal. Dimpotrivă, istoria socială ignoră și fărîmițează aceste tendințe, pulverizînd personalitatea în momente de rară afirmare în care cele două realități să coincidă întîmplător. Cadrul social de referință în care omul să se poată insera nu rămîne niciodată fix, el se schimbă mereu, fie „prăbușindu-se sau îngustîndu-se într-atît încît modelează individul după o formă predeterminată, fie că e atît de larg încît îl face să nu se deosebească de masă". (J. H. Wrenn : *John Dos Passos).*

Într-un sens *Manhattan Transfer* poate fi considerat ca o primă și încă insuficient de generalizată concluzie asupra acestui proces de dezintegrare a individualității umane sub acțiunea instituțiilor caracteristice noii societăți industrializate americane din primele decenii ale secolului. O concluzie pregătită și de lucrări anterioare, cu deosebire de romanele *Trei soldați (Three Soldiers,* 1921) și *Străzile nopții (Streets of Night,* 1923). Deși cadrul de referință e aici mai restrîns, conștiința procesului de opoziție dintre acest cadru social și individ e tot mai acentuată. În *Trei soldați* scriitorul observă efectele de mutilare a personalității datorite represiunii instituționalizate, armata, iar în *Străzile nopții* analizează prăbușirea individului prizonier al unor mituri moralizante ale societății pe care e incapabil să le înfrunte sau să le spulbere. Scriitorul întreprinde în același timp prin aceste romane și o critică a unor modele tradiționale ale literaturii americane, ceea ce arată că noua metodă pe care avea să o încerce în *Manhattan Transfer* și apoi să o folosească pe deplin în *S.U.A.* e determinată de o analiză în profunzime a prototipurilor literare ca și a posibilităților pe care le aveau acestea de a reprezenta noile realități.

Scanned with OKEN Scanner

Trei soldați se opune astfel interpretării războiului ca o experiență hotărîtoare în cunoașterea de sine și în realizarea lipsei de importanță a morții, ca și a individului dealtfel, cum sugerează Stephen Crane în *The Red Badge of Courage*. Experiența hotărîtoare, aceea care poate contribui la întregirea personalității umane, spune Dos Passos, este nu acceptarea morții, ci acceptarea vieții. În acceptarea vieții este implicată și ideea romanului *Străzile nopții* care constituie o replică de ordin critic la un alt model clasic al romanului american *The Red Letter* de Nathaniel Hawthorne. Pentru eroii lui Dos Passos, aflați în situații asemănătoare cu cei din *The Red Letter*, nu conștiința vinovăției, a păcatului, este definitorie în atitudinea față de ei înșiși și față de ceilalți, ci posibilitatea de a se exprima cît mai deplin în acțiuni determinate de necesitatea cunoașterii de sine. A accepta viața nu înseamnă astfel pentru scriitor a ignora sau a trece peste dificultățile interioare ale afirmării sau întregirii personalității în raport cu mediul social ostil, ci a cunoaște tocmai relațiile care se stabilesc între aceste două realități opuse.

Existența individuală și viața socială devin incompatibile, va conchide Dos Passos, ca și alți romancieri ai acelui început de veac : Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, și își va exprima această viziune nu numai prin constatarea eșecului de participare pozitivă a omului la organizarea noii societăți, ci și prin afirmarea imposibilității lui de a fi reprezentat prin referirea la o structură socială care se schimbă permanent fără a-l include decît în momente izolate. Și atunci, evident, în momentele care nu-i permit să se regăsească pe sine.

Manhattan Transfer avea să exprime într-o primă încercare mai cuprinzătoare acest divorț iremediabil care-l opune pe individ orașului, metropolei. Romanul freneticului megalopolis, New York, venea după o nu prea îndepărtată în timp *(Ulysses* apăruse în anul 1922) circumstanțiere a unei odisei care se desfășoară într-o zi din viața unui alt oraș : Dublinul.

Intențiile celor doi romancieri erau însă diferite.

Scanned with OKEN Scanner

„Aș fi vrut — mărturisea Joyce într-o scrisoare — să dau o imagine atît de completă a Dublin-ului, încît dacă într-o zi orașul ar fi dispărut de pe suprafața pămîntului, să poată fi reconstruit după cartea mea". Rătăcirile lui Leopold Bloom printr-un Dublin fabulos și real ca și în labirintul vieții sale interioare se transformă însă într-o căutare a autenticității umane. În această căutare mitul corectează faptul istoric, istoria refuză mitului atotputernicia și din interferența acestor relații se conturează și se definește o condiție caracteristică a omului acestui veac.

În romanul lui Dos Passos nu există o imagine a New York-ului ca atare sau a istoriei lui, în schimb este sesizantă măcinarea și prăbușirea în neant a milioane de existențe și destine care se încrucișează, se influențează sau se apropie pentru o clipă și apoi dispar în vălmășagul marelui oraș. Destinul acestor milioane de vieți este guvernat în fond de antinomia : succes-eșec, care face să dispară efortul individual într-un torent vital purtînd spre o direcție necunoscută o masă compusă aproape numai din anonimi. Nu se mai poate vorbi aici de referire a prezentului la un trecut, de vreo referire la un plan mitic. Omul ale cărui intenții sînt mereu contracarate de această mișcare confuză, frenetică, nu numai că nu se poate manifesta cu o anume continuitate, ci chiar și dispare ca individualitate într-o discontinuitate și un fragmentarism continuu.

Amîndouă romanele exprimă însă pe planuri și la nivele diferite, în chip esențial, năzuința de autenticitate resimțită de omul veacului al XX-lea în fața arbitrariului istoriei sociale, care prin evoluția sa se opune din ce în ce mai flagrant necesității afirmării integrității și continuității omului ca individ. Ruptura devenită tot mai acută impune scriitorului nu numai o atitudine ci și o estetică.

Pînă la începutul secolului al douăzecilea, relația dintre individ și mediul social care-l include sau exclude era exprimată, în general, în roman printr-o relatare cu o desfășurare liniară, care îngloba în aceeași dezvoltare cronologică toate evenimentele interioare și exterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Relaționate unui cadru istoric înlăuntrul căruia decurgeau, după o logică de la cauză la efect, faptele nu evidențiau incompatibilitatea și conflictele dintre existența individuală și cadrul social, prin afirmarea a două durate opuse ca sens și manifestare. Pentru narator exista un singur cadru temporal în care cele două tipuri de existență se confruntau : o durată universală, comună și lui și operei și cititorului.

Chiar Proust care observă sensul diferit al succesiunii cronologice a timpului și acel al mersului obiectiv al perceperii personale a evenimentelor, care urmărește cu subtilitate dialectica realității temporale, nu supune relatarea în chip total domniei timpului subiectiv sau a memoriei. Durata psihologică determină expresia duratei social-istorice, dar nu semnifică o opoziție dintre cele două, ci numai o deosebire de sens. Estetica proustiană, cum remarca Michel Zeraffa în studiul *Le temps et ses formes dans le roman contemporain,* tinde astfel „să unească dacă nu și să concilieze, succesiunea cronologică și cursul intim al persoanei".

O viziune a unei lumi lipsite de o perspectivă umană coerentă, dominată de incompatibilitatea dintre evoluția social-istorică în permanentă și rapidă schimbare, discontinuă, fragmentară, și năzuința spre continuitate a existenței individuale, aceasta e, dimpotrivă, sursa esteticii lui Joyce, a lui Dos Passos, a Virginiei Woolf. Romanciera engleză găsește poate și o formulare foarte sugestivă a acestei opoziții fundamentale, caracteristice omului modern cînd spune : „În moment dispare afirmarea de sine". Istoria se transformă astfel într-o succesiune de momente și devine ostilă omului care nu se mai poate regăsi și recunoaște pe sine însuși. Recursul la referirea istorică subliniază astfel și mai pregnant inadecvarea destinului individual la cel colectiv.

Timpul care nu mai este istoric a devenit moment, durata nu mai poate exista, sfîșiată fiind mereu de perceperea fragmentară și întîmplătoare a lumii înconjurătoare și a existenței proprii, și astfel timpul ajunge să constituie semnul cel mai evident al eșecului uman. De aici, cu o consecvență a experimentului deocamdată, Dos Passos va prezenta în *Manhattan Transfer* personajele

Scanned with OKEN Scanner

sale doar în momentele manifeste ale existenței lor, în chip simultan sau discontinuu, ceea ce va sugera propria lor împrăștiere, irealitatea lor în raport cu timpul. Ele trăiesc într-un continuu prezent, nu au durată interioară și nu se pot insera într-o temporalitate istorică exterioară. Nu rămîne altceva decît o permanentă mișcare, agitația frenetică a marelui oraș, subliniată și prin decorul înfățișat într-o continuă mișcare de culori, linii și lumini.

Se pot regăsi în această structură a romanului influențe literare ca și influențe din afara literaturii, în special a cinematografului de montaj din acea epocă : al lui Eisenstein și Griffith ca și a plasticii colajului presuprarealist. Și unele și altele sînt de luat în seamă, scriitorul vădind o deosebită sensibilitate față de curentele artistice moderne din primele decenii ale veacului nostru.

Ecouri mai îndepărtate sau mai apropiate ale unor preocupări întîlnite și în cărțile altor scriitori americani — dar într-o viziune total schimbată — se pot regăsi în *Manhattan Transfer*. Sînt de amintit astfel : *The Color of a Great City* de Th. Dreiser, *City Block* de Waldo Frank sau cunoscutul *Winesburg, Ohio* al lui Sherwood Anderson, cărți care vorbesc despre existența unei anume psihologii colective, influențată și modelată de mediul urban. Criticii francezi evocă viziunile caleidoscopice ale lui Apollinaire din *Calligrammes* sau cele din *19 poèmes élastiques* ale lui Cendrars, din care de altfel Dos Passos a și tradus. Operele lui T. S. Eliot și Joyce își răsfrîng și ele reverberațiile în atmosfera și labilitatea planurilor romanului.

Am amintit aceste reminiscențe și reverberări nu pentru că le-am considera influențe modelatoare care să facă din roman o lucrare lipsită de originalitate. Ci dimpotrivă, pentru a marca un moment de confluență în care spiritele artiștilor moderni ai vremii se regăseau în încercările de a exprima cu mijloace nu întotdeauna diferite, o nouă imagine a lumii.

Manhattan Transfer, considerat de critica americană „unul din cele mai strălucite și mai originale romane ale secolului“ (Warren Beach) și judecat cu severitate

Scanned with OKEN Scanner

de André Gide ca „o succesiune de imagini"... din care „nu se poate reține nimic", constituia și el o primă experimentare a unei metode artistice urmărind același scop și căreia Dos Passos avea să-i dea o deplină și originală afirmare în trilogia sa : *S.U.A.*

Șase ani despart apariția primului volum al trilogiei *S.U.A.*, *Paralela 42* (1930), de publicarea celui de al treilea : *Marile afaceri* (1936), totuși unitatea de intenții și de realizare cunoaște o stringență care a făcut pe unii critici să aprecieze această operă ca o vastă, savantă și riguroasă polifonie.

Cele trei romane se înscriu într-o cronologie care ar putea să dea impresia, la prima vedere, a unei cuprinderi sistematice a istoriei Statelor Unite de la începutul secolului al douăzecilea și pînă în anul 1927, marcat în trilogie prin execuția lui Sacco și a lui Vanzetti. Cronologia ca și cuprinderea evenimentelor este în realitate modificată în chip subtil prin contractarea sau dilatarea unor momente în funcție de percepția indivizilor angrenați în aceste fapte.

Realizate la diferite nivele ale conștiinței, aceste pulsații ale timpului existențial converg în a afirma eșecul omului ca personalitate, ca destin, deoarece mitul duratei care le-ar putea legitima este spulberat de necontenita fărîmițare și discontinuitate a timpului istoric. Din această confruntare omul iese înfrînt. Singura lui posibilitate, și aceasta de ajuns de precară e, cum ne-o arată subtila construcție contrapunctică a trilogiei, de a percepe și a dilata un moment sau altul, de a identifica în acest prezent oameni și lucruri. Datorită însă precipitării în a dobîndi și a smulge aceste iluzorii victorii, datorită neîncrederii justificate în timp, individul nu mai poate deosebi atît de net ce e în sine și al său și ceea ce îi comunică sau se distinge în lumea exterioară. De aici și lipsa stăruinței în narațiune asupra psihologiei adîncurilor — cu excepția *Camerei obscure* — și permanenta presiune a prezentului, a actualului, sub diferitele sale forme, chiar și cînd timpul relatării pare a fi trecut.

Degajat de mitul istoriei, al memoriei sau al unei durate absolute, omul este instalat într-un prezent care

Scanned with OKEN Scanner

de multe ori abia semnifică o existență. Întrucît acest prezent personal este în chip ireductibil desprins de timpul istoric, pentru a comunica imaginea relațiilor diverse pe care le presupune viața socială, scriitorul va recurge, în mod constant, la juxtapuneri, pur și simplu, ale situațiilor. Și astfel timpul capătă, de fapt, în romanul lui John Dos Passos, aspectul unei monstruoase mașini în care, precum o spune cîntecul lui Père Ubu : „on entre vivant et on revient tudé". Timpul devine o acumulare de infinite aspecte și momente ale acestei mașini în acțiune, romancierul reconstituind cu o pasiune minuțioasă și îndîrjită multiplele ipostaze ale dramaticei îngenunchieri a omului în societatea industrială modernă. Desigur că în această luptă a eului cu non-eul, a acestei vaste și zadarnice strădanii de afirmare a umanului în opoziție cu inumanul, scriitorul este conștient că nu i-ar fi suficient un singur plan al investigației. O întreagă civilizații demontată în toate articulațiile ei, nu se poate reconstitui doar printr-o singură bolgie a acestui infern modern. Aici e și punctul critic al întregii construcții, căci se poate pune întrebarea în ce constă rigoarea unui asemenea roman, care poate cuprinde sau numai sugera o infinitate de momente caracteristice. Oricînd, în principiu, se pot adăuga sau scade mărturii și argumente ale înfrîngerii umane în diferite domenii, toate considerate în lumina acelorași relații fundamentale. Răspunsul mi se pare a fi dat de o sensibilă conștiință a *saturației semnificative,* dacă putem spune așa, care face ca diversele mișcări ale acestei concertate și sistematice polifonii să se integreze în general într-o echilibrată și impresionantă construcție. Se manifestă, totuși și unele stăruințe, unele excese demonstrative, vizibile, în chip ciudat, tocmai în povestirile în care sînt urmărite destinele unor personaje fictive. O oarecare insistență în „explicarea" pozitivistă a unor condiționări biografice, copilărie, adolescență etc. pare aici superfluă, deoarece destinul personajelor se explică printr-un întreg ansamblu de fapte și nu mai pare necesară menționarea sau enumerarea unor „cauze" secundare, nesemnificative.

Scanned with OKEN Scanner

Coerența structurală în *S.U.A.* se datorește, în chip evident, subordonării tuturor fragmentelor disparate unei stricte ordini interioare, care este păstrată prin raportarea la semnificația centrală a operei. Strălucirea structurii romanului, observa criticul american Alfred Kazin, constă „...nu atît de mult în textura exterioară, de suprafață, cît în cea internă, în multiplele ritmuri ale narațiunii. Fiecare dintre fragmentele narative are modul său muzical dominant".

Cele patru planuri ale trilogiei : *Camera obscură (Camera Eye), Actualitățile (Newsreel),* „biografiile" diferitelor personalități ale epocii, „narațiunile despre personaje fictive" par la prima vedere prea puțin legate între ele. Mențiunile întîmplătoare, și nu cu totul întîmplătoare, ale unor evenimente istorice care își răsfrîng ecoul dintr-un plan într-altul ar fi cu totul insuficiente ca să le poată reuni într-un ansamblu unitar. Care este relația care unește relatarea fragmentară a unor momente din viața unui copil și apoi a unui adolescent al epocii — făcută în maniera fluxului conștiinței, aici mai degrabă al memoriei, avînd uneori un ton joycian, alteori un ton de poem suprarealist în *Camera obscură* — cu colajele de știri din ziare, de refrene de cîntece la modă și de anunțuri publicitare cum sînt cele din *Actualități,* cu poemele scrise pe un ton whitmanian, cîteodată ironic, alteori elegiac și evocînd „biografia" unor personaje celebre ale vremii : politicieni, artiști, financiari, industriași, oameni de știință etc., cu „povestirile" despre viața unor americani din toate regiunile țării, personaje fictive, care aleargă fără a ști prea bine nici ele unde, întru împlinirea unui destin care se săvîrșește sub semnul falimentului ?

Este relația ce se stabilește între „autobiografie" *(Camera obscură* relatează în diferitele sale episoade momente ale copilăriei și adolescenței lui Dos Passos), „biografie" (viețile unor personaje celebre existente în mod obiectiv), „istorie" (evenimentele zilnice înregistrate în *Actualități)* și „ficțiune" (narațiunile mai extinse despre personaje fictive), relație care arată dizolvarea personalității umane sub presiunea timpului istoric social.

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant de observat că începînd prin a izola timpul subiectiv al *Camerei obscure* de evenimentele epocii, pentru a sugera iluzia unei posibile sustrageri de sub influența istoriei personale, autorul face, pînă la urmă, ca atît *Camera obscură* cît și celelalte planuri ale cărții : *Actualități,* „biografii" și *povestirile fictive* să coincidă în constatarea eșecului individual sub presiunea istoriei.

Paralela 42, primul volum al trilogiei nu începe cu vreunul din episoadele *Camerei obscure,* totuși tonalitatea întregului volum pare a fi dominată de viziunea iluzorie, idilică, a acestui provizoriu triumf al eului, al lumii interioare pe care-l afirmă desfășurarea evenimentelor văzute cu ochii copilului de pe vremuri. Universul mental al copilăriei, cu culorile vii care se schimbă una într-alta, cu o sensibilitate exacerbată a detaliilor, cu fapte care au proporții subiective deformate, cu relaționări ușor desprinse dintr-o logică a cauzelor și efectelor, dau un aer vag oniric primelor episoade din *Camera obscură,* considerate de unii comentatori ca un adevărat roman al copilăriei. Mai tîrziu, în *1919* presimțiri tragice, abia schițate în primul volum, apropie frămîntările acestei lumi situate la nivelul unei percepții profund subiective a vieții, de ceea ce se întîmplă „dincolo", în lumea istoriei foarte frămîntate a acelor ani de război. Așa cum în episoadele copilăriei răsună accente subtil melancolice, după o temporară și nereală libertate a ordonării și populării lumii potrivit unei logici afective și proprii, în episoadele adolescenței din *1919* se aud accentele tragice ale nevoitei acceptări a unor realități cu existență obiectivă : războiul, moartea, grevele. Nu dispare tonul liric, episoadele acestei *Camere obscure* (am preferat această traducere a originalului, *Camera Eye,* deoarece, în fapt, multe din întîmplările de aici vor fi „developate" într-un fel sau altul în celelalte planuri ale romanului) constituind într-un sens fragmente ale unui amplu poem scăldat uneori într-o atmosferă onirică, alteori avînd oarecum un caracter suprarealist, cu neprevăzutul și revelațiile automate sau mai puțin automate ale fluxului memoriei.

Scanned with OKEN Scanner

Mai frecvent ca în *Paralela 42* se vor întîlni însă aici accente de ironie, de satiră vehementă și chiar o anume ostentație retorică. Aceste aspecte vor deveni tot mai frecvente în *Marile afaceri,* unde confesiunea personală se restrînge, amintirile evocînd sfîrșitul războiului, mișcările sociale din Statele Unite și în cele din urmă zadarnicul efort al salvării celor doi condamnați la scaunul electric : Sacco și Vanzetti. Dar și aici se menține în general maniera joyciană a evocării, iar în fragmentul *Camera obscura* cu nr. 44 e o ultimă și parcă nestăpînită reacție subiectivă față de absurdul situațiilor pe care existența socială le impune individului.

Unii comentatori au văzut în evoluția orientării *Camerei obscure* o evoluție a întregului roman, acest plan în opinia lor dezvăluind modul în care reacționează autorul la fiecare din momentele evocate și în perspectiva romanescă. Declarația lui Dos Passos însuși, făcută într-un interviu, pare să întărească această idee : „Prin instantaneele prezentate în *Camera obscură* am vrut să dau o imagine a realității așa cum apare ea în opinia unui individ, în timp ce titlurile și tăieturile din ziare grupate sub titlul *Actualități* vor să exprime mentalitatea colectivă".

Opinia pe care o consider a furniza însă cea mai fecundă interpretare a acestui plan al trilogiei, văzut ca o articulație-cheie, este aceea exprimată de G. A. Astre în substanțiala sa monografie dedicată operei scriitorului : „Dos Passos ilustrează astfel problema majoră a romanului care, din 1920, e problema sa literară esențială : cum să se treacă de la Eu la non-Eu ? Cum să obiectiveze conflictul dintre viziunea sa personală, intimă, a Statelor Unite, imaginea ideală și cvasi-mitologică pe care ar vrea s-o salveze, și aceste „realități" dezasperante care contrazic visul său ? Cum să arate un asemenea conflict și semnificația lui ? Printr-o savantă disociere în *Camera obscură, Actualități, Biografii* și secțiunile romanești ; făcînd acest lucru el ilustrează în mod separat diversele modalități posibile ale conștiinței romanești față de „lucrul dat" cu care operează, diversele grade ale tensiunii subiect-obiect".

Scanned with OKEN Scanner

Camera obscură creează astfel o strînsă legătură între diferitele planuri ale romanului, oferind mereu alt termen de contrast variatelor trepte și grade ale discontinuității și fragmentarismului existențelor individuale, care pînă la urmă se pierd în freneticul torent uman caracteristic vieții dintr-una din cele mai mari țări industriale moderne. Dînd o anume profunzime psihologică unor existențe altfel unidimensionale, și intenționat construite ca atare, contrastul acesta nuanțează distanța străbătută de la iluzia libertății de organizare a temporalității subiective pînă la trezirea într-un prezent aflat de fapt în afară de timp, de la năzuința regăsirii personalității pînă la dezamăgirea instalării într-o existență de moment, de la aspirația către durată pînă la spulberarea mitului duratei. Și astfel *Camera obscură* rămîne singurul plan al cărții în care eul se poate gîndi pe sine și eventual poate desprinde unele din semnificațiile experiențelor sale subiective. În celelalte, sub presiunea actualității, el rămîne de fapt străin istoriei la care crede că participă, dar care se desfășoară în afara demersului său activ și doar în prezența sa.

Acesta e și sensul *Actualităților*. Istoria pe care ele o narează e istoria miturilor puse în circulație de sloganurile publicitare, știrile din presă, refrenele la modă, etc., toate alcătuind pînă la urmă o imagine trucată a unei vieți la care individul asistă, în care e prins, dar în care nu are nici o contribuție formativă.

Tehnica după care sînt compuse aceste *Actualități* nu este nouă. Dos Passos singur arată că o împrumutase montajului cinematografic : e vizibilă de asemeni și influența lui Apollinaire sau a lui Cendrars, totuși prin ordonarea lor semnificativă supusă temelor și motivelor fundamentale ale romanului, *Actualitățile* au un caracter deosebit. Mizînd pe totala obiectivitate a materialelor folosite, scriitorul le organizează în așa fel încît apar ca un comentariu contrapunctic, uneori evident ironic sau satiric, al iluziilor individuale și poate al iluziilor unei întregi civilizații.

Sublinierea importanței tot mai mari pe care o au în acest rarefiat spațiu psihic și moral valorile materiale

Scanned with OKEN Scanner

capătă astfel un caracter sistematic, menit să recreeze nu numai culoarea epocii ci să-i scoată mai bine în evidență sensul, direcția. Presiunea copleșitoare a societății se reconstituie printr-o suprapunere sistematică de informații din ziare, de texte publicitare, de cîntece de largă circulație, de declarații oficiale etc.

Colajul acestor „actualități" e impregnat de o anume poezie a faptelor și Dos Passos știe să scoată efecte uimitoare din alăturarea neașteptată a unui cîntec naiv sentimental, a unei știri atroce din ziar și a unui anunț publicitar despre acțiuni sau cursurile de bursă. Faptul divers este supus aici unor rafinate utilizări care-i redau întreaga poezie și forță, care fac, din naivitatea de tipul vameșului Rousseau un reactiv de nebănuite virtuți în revelarea mărginirii, inumanității sau falselor pretenții de civilizație. Alteori defilează prin fața noastră procesiunile sălbatice, absurde sau revendicative ale noii lumi. Crimele și aventurile, războaiele și expedițiile în ținuturi îndepărtate, falimentele și marile operații de bursă se învălmășesc într-un neîncetat și amețitor vîrtej în care dispare orice urmă de reacție personală. Totul este înghițit de această forță aspiratorie asemănătoare vidului. Un neant bine organizat covîrșește existența de fiecare zi a individului, strivit sub presiunea acestui timp mediat care-i face imposibilă orice experiență mai profundă sau meditarea universului său interior. Acest univers este înlocuit prin lumea artificială, exterioară, a miturilor puse în circulație tocmai prin mijloacele care alimentează „actualitățile". Miturile vieții moderne apar a fi însă de două ori înșelătoare prin iluzia evaziunii dintr-un prezent detestat ca și prin faptul că nu oferă de fapt nici un fel de posibilitate de demers personal. Elaborate în afara lucidității sau voinței, miturile se vădesc a fi un refugiu al conștiinței moderne, incapabilă de a se desprinde din moment și de a da experienței pe care o trăiește o semnificație integratoare într-un orizont psihic mai larg. Iată de ce, de unde pot fi considerate la prima vedere ca fragmente documentare menite a comunica lectorului o anume situare temporală a evenimentelor din celelalte planuri ale roma-

Scanned with OKEN Scanner

nului, *Actualităţile* sînt de fapt prima formă a ciocnirii universului interior cu realitatea, prima etapă a înfrîngerii individului aspirînd către durată. Întreg optimismul facil şi întreaga retorică bombastică a prosperităţii, a „boom"-ului care se manifestă în *Actualităţi* sub diferite forme nu ascund altceva decît o înfrîngere a individului transformat într-o simplă fantoşă fără contur şi personalitate distinctă.

Faimoasa „success story" se dovedeşte şi aici a fi pînă la urmă doar o „failure story".

Cum se dovedesc a fi şi „vieţile exemplare" ale cetăţenilor de seamă ai Americii din acele prime trei decenii ale veacului nostru: *biografiile*. Sînt vieţile care au întreţinut legendele, care au contribuit, direct sau prin contrast, la răspîndirea miturilor reuşitei, prosperităţii, celebrităţii, ale bunelor şi virtuoaselor familii, ale sentimentelor nepieritoare etc., etc.

Apărînd ca o inserţie a realului în ficţiune, ele sporesc în principiu, ca şi *Actualităţile*, dificultăţile asigurării unei unităţi întregii cărţi, fiind la prima vedere prea puţin legate de restul materialului epic. Nu sîntem însă în prezenţa unei intenţii de realism cît mai total, după cum nici *Actualităţile* nu au această semnificaţie, sau a unei intenţii de autentificare a fictivului prin istoric, ci în prezenţa unui alt aspect al complexei şi subtilei tehnici de construire a unui univers romanesc prin evocarea tuturor forţelor şi miturilor care domină şi determină lumea în care se mişcă şi trăiesc în limitele realităţii personajele fictive. Ideea este excelentă şi de cele mai multe ori aceste „vieţi exemplare" subliniază irealitatea celeilalte lumi, accentuîndu-i fragilitatea existenţială. Dealtfel nu sînt puţine împrejurările cînd ecoul acestor „vieţi exemplare" se aude în desfăşurarea celorlalte, nu mai puţin „exemplare", potrivit intenţiilor trilogiei, prin destinul lor. Dos Passos manifestă însă o mult prea apăsată tendinţă de a „reliefa" sensul acestor „biografii", ceea ce duce cîteodată la o anumită schematizare, nu atît a prezentării evenimentelor diverse din existenţa unora sau altora, cît a *direcţiei* pe care o iau.

Scanned with OKEN Scanner

Fie că este vorba de conducători ai muncitorimii americane cum sînt Gene Debs, Bill Haywood, Joe Hill, de personalități cu vederi înaintate ca John Reed, Bob Lafolette, Veblen, Fr. Lloyd Wright sau de magnați ai finanțelor sau industriei ca Minor Keith, Carnegie, J. P. Morgan, Ford, există o similitudine a perspectivei care face ca o energie creatoare să nu-și atingă scopurile sau să se degradeze, datorită împrejurărilor.

Inițiativa și puterea creatoare a acestor personaje proiectate pe fundalul unei istorii a cărei dialectică e vădit simplificată, se irosesc sau capătă pînă la urmă o orientare condamnabilă. În fond scriitorul admiră la toți aceeași energie și vitalitate tipică acelui început de veac american, numai că potrivit țelurilor finale, unora le acordă absolvirea sau compătimirea sa, altora le descrie sfîrșitul cu detașare ironică sau dispreț.

E un anume lirism epic, de natură whitmaniană, în tonul cu care aceste poeme în proză evocă începuturile, și o voită și retorică declamație în tonul cu care se sfîrșesc. Un manicheism uneori prea evident îi desparte pe eroi în figuri care merită simpatia și admirația și altele către care trebuie să se îndrepte dezaprobarea și condamnarea noastră. Toate aceste elemente fac ca în afară de relația tematică foarte strînsă cu celelalte planuri și destine din trilogie, să descifrăm aci intenția autorului de a evoca cu aceste „biografii“ niște tipuri caracteristice pentru o mitologie populară — cu naivitățile și simplificările de rigoare — care-și avea o largă răspîndire în acei ani în Statele Unite.

Evident că în raport cu primul volum — perioadă în care iluziile încă mai subzistă — „biografiile“ tind, în al doilea și al treilea volum, a căpăta un accent mereu mai puternic de dezamăgire și inevitabilă prăbușire, pervertirea energiilor luînd asemenea proporții încît pînă și aparentele succese se dovedesc a fi tot atîtea nereușite. Toate aceste poeme ale încercărilor unor oameni de a-și schimba destinul se confundă pînă la urmă într-un poem al solitudinii, aceeași fie că e vorba de cei „buni“, fie că e vorba de cei „răi“, ca să păstrăm terminologia și perspectiva voit naive ale acestei mitologii populare.

Scanned with OKEN Scanner

Unii cercetători ai operei lui Dos Passos le-au considerat chiar ca un fel de „cîntece de jale populare", care folosesc limbajul și ritmul baladelor din folclorul național american. E de fapt același limbaj și ritm pe care-l au de multe ori poeziile lui Whitman și Sandburg, cînd clamează năzuințele și aspirațiile dezamăgite ale unui popor.

Cîteva din existențele oamenilor acestui popor se vor regăsi în „povestirile romanești" care alcătuiesc planul al patrulea al acestei trilogii. Ca și în celelalte, principiul simultaneității domină acțiunile care se interferează uneori, dar nu se interdetermină. Integrarea acestor existențe fictive în operă se face în funcție de temele esențiale și nu în funcție de legăturile care se stabilesc între ele. De aceea aceste personaje nu sînt justificate printr-o motivare care să scoată la lumină rațiunile conștiente ale acțiunilor lor, ele sînt văzute doar în comportarea lor, dominată și determinată de destinul lor social. Prin aceasta, tehnica tradițională a romanului în care personajele se conturează și evoluează datorită relațiilor obligate (sau întîmplătoare) dintre ele este părăsită în favoarea unei tehnici romanești a juxtapunerii de existențe, întîmplătoare sau semnificative în ansamblu. Și aici, ca și în cazul *Camerei obscure*, s-a vorbit de o influență joyciană, dar simultaneitatea acestor povestiri nu tinde ca la Joyce să restituie totalitatea unei conștiințe, ci numai aspectele fragmentare ale unor existențe văzute doar din exterior. Un comentator american, James E. Miller, a crezut că distinge aici un erou al povestirilor lui Scott Fitzgerald : *Tales of Jazz Age* (1920) și a scris : „Aceasta e tehnica pe care John Dos Passos avea să o folosească mai tîrziu pe o scară mult mai largă : dezvoltarea independentă și simultană de acțiuni aparent fără legătură între ele care se unesc pînă la urmă pe căi care par întîmplătoare. Toate acțiunile, cu toate că sînt legate unele de celelalte pe planul intrigii într-un chip foarte vag, sînt direct și intim asociate pe planul temei și orice contact întîmplător slujește unui scop de ordin tematic" *(The Fictional Technique of Scott Fitzgerald)*.

Scanned with OKEN Scanner

Posibil, dar viziunea autorului trilogiei se exprimă printr-o construcție mult mai subtilă și complexă, subordonată unui demers creator de o deosebită amploare și profundă semnificație.

De altfel, existențele prezentate de-a lungul povestirilor românești sînt explicate sub raportul încercărilor de a găsi în prezentul imediat ceea ce le refuză timpul fragmentat al vieții la care sînt „condamnate". Drama acestor personaje constă tocmai în faptul că sînt sortite de a nu se putea regăsi în ceea ce fac și de a nu-și putea proiecta conștient viitorul, iar eforturile lor disperate de a se bucura de prezent se dovedesc a fi zadarnice. Viața lor unidimensională se consumă de fapt în afara participării la istorie — Dos Passos era justificat și astfel în a schița simultan un fundal istoric prin *Actualități* și *biografii* — în afara societății, uman vorbind. Aceste personaje sînt niște oameni singuri care nu pot interveni eficace în viața nici unuia dintre ei. Nimeni nu poate participa în chip determinat în viața nimănui, solitudinea lor e aproape exemplară. De aici și sterilitatea, în toate aceste existențe, a relațiilor dintre bărbați și femei, care nu duc nicăieri și nu dau niciodată prilejul unei comunicări reale.

Că Dos Passos voia să dea o imagine multilaterală a societății timpului său ne-o indică și faptul că eroii acestor povestiri românești, cu tot universul lor limitat, provin din mai toate straturile sociale.

În *Paralela 42*, figura centrală e aceea a lui Fainy McCreary, un băiat ieșit dintr-un mediu de oameni sărmani, victima de la început a vremii și a împrejurărilor, dar ea are ca un simbol opus figura lui J. Ward Moorehouse, viitor magnat al publicității, cîștigînd din primul moment o poziție care-i deschide drumul spre viitor.

În *1919* Fainy va rămîne în centrul acțiunii, va fi atras de mișcările muncitorești, dar va abandona totul pentru un trai comod și liniștit. De data aceasta îi va fi opus Joe, victimă a circumstanțelor, tocmai în momentul în care începea să deslușească un sens în întîmplările din jurul său.

Scanned with OKEN Scanner

Marile afaceri îl prezintă ca figură centrală pe Charley Anderson, urmărit de un destin absurd și tragic, și confirmă soliditatea poziției lui J. Ward Moorehouse, continuată de Dick Savage. În acest timp, cei care se alătură luptei clasei muncitoare, cum ar fi Mary French, își dau seama că eforturile lor, zădărnicite de întreg sistemul în care trăiesc, trebuie continuate în ciuda tuturor înfrîngerilor și dezamăgirilor.

Cu fiecare episod al povestirilor, destinele acestor existențe se conturează tot mai net și este limpede pentru toți că în lumea aceasta nu e nici un loc de refugiu, nu există posibilități de evaziune, nu poți s-o pornești iar de la început.

Sentimentul de frustrare umană se degajă chiar din primele episoade ale acestui vast și tragic proces al singurătății și alienării omului modern, deși existențele romanești ale primului volum : Fenian McCreary, Eleanor Stoddard, Janey Williams, Charley Anderson sînt încă la iluziile, tristețile și, mai puțin, e drept, bucuriile copilăriei sau adolescenței. Nimic nu e definitiv și totuși se simte presiunea vieții sociale care împinge pe fiecare către destinul care-l va încătușa și-l va purta către prăbușirea finală.

În al doilea volum, *1919,* ritmul acestei evoluții devine mai precipitat, moartea e mereu prezentă și în viața fiecărui personaj : J. W. Moorehouse, Dick Savage, Ben Compton ; începe curba finală, a coborîrii. În acest context, sfîrșitul lui Joe Williams apare ca un simbol al suferințelor și degradărilor existenței îndurate cu o resemnare apropiată de inconștiență. Cu ceilalți, chiar dacă acceptarea nu e încă deplin conștientă, s-au produs însă acele schimbări care îi vor condamna la o necontenită degringolare morală.

În ultimul volum al trilogiei, *Marile afaceri*, ritmul a devenit tot mai rapid și în ciuda amețitoarelor perspective de îmbogățire, a afacerilor care scot din anonimat mereu alte existențe, mecanismul social distruge tot mai grăbit oameni și aspirații, înlătură orice urmă de bucurie posibilă, sporește pustiul în existențele tuturor.

Scanned with OKEN Scanner

Eveline Hutchins, Ben Compton, Dick Savage rămîn singuri și învinși, succesul aparent al unora din ei însemnînd în fapt falimentul întregii lor vieți.

Există în desfășurarea acestor existențe subtile simetrii și opoziții, semnificative sau simbolice. Văzute direct în diferitele aspecte ale comportării lor, aceste existențe capătă revelatorii înțelesuri reflectate și prin existența altora : Joe va fi văzut astfel prin optica sorei sale Janey, Moorehouse va fi considerat și prin opinia lui Dick. Dick la rîndul său prin ochii „Fetiței", Eleanor prin perspectiva amicei sale Eveline etc., etc. Nu e vorba de interdeterminările clasicei relatări epice, de tipul balzacian, ci de asimilarea conștiințelor fiecăruia, pînă la identificare, cu simplul reflex al orientării colective, generale, a existențelor individuale.

Ritmul tot mai accelerat al declinului tuturor acestor vieți către sfîrșitul lor fizic sau moral accentuează caracterul de amplă sinteză dinamică al unei epoci, pe care-l are întreaga trilogie. De la volum la volum imaginea acestei epoci care a adus omului frustrare, însingurare și alienare capătă valori tot mai profunde, mai emoționante. *Marile afaceri* apar de aceea ca un final impresionant al acestei cuprinzătoare opere, care este asemeni, cum spunea criticul american Malcolm Cowley „unui furios și sumbru poem, scris pe un ton de respingere mai puternic decît cel folosit de T. S. Eliot în *Wasteland*."

Semnificativ mi se pare totuși faptul că întreg acest poem „furios și sumbru" pe care-l constituie *S.U.A.* este cuprins între un prolog și un epilog avînd în centrul lor figura unui *tînăr* care cutreieră imensa lui țară, care mai are energie de a-și mai căuta un drum, căruia, în ciuda tuturor dezamăgirilor și înfrîngerilor, nu-i sînt interzise cu totul viitoare speranțe. E un simbol al rătăcirilor permanente la care e condamnat și el și toți ceilalți asemeni lui, e simbolul oare al unui modern Don Quijote a cărui luptă se va dovedi ca de atîtea ori zadarnică, sau e un simbol al unei perspective încă existente și care trebuie valorificată ? E greu de precizat, deocamdată tînărul așteaptă la marginea drumului să

parcurgă următoarea „sută de mile pe șosea" datorită bunăvoinței vreunui șofer care-l va lua cu el în mașină.

Ca orice operă de artă de multiple valențe, *S.U.A.* lasă fără răspuns și această întrebare finală.

În lunga activitate literară a lui John Dos Passos *S.U.A.* marchează, în mod incontestabil, un moment culminant și poate ceea ce pare mai ciudat, aproape fără consecințe pentru opera ulterioară. Dacă, așa cum am văzut, trilogia fusese într-un fel pregătită prin lucrări care anunțau preocupări și teme apropiate, ba chiar prin *Manhattan Transfer* și o primă exprimare a unei tehnici a scrisului revoluționară, ea nu va fi urmată de cărți care să continue într-un fel sau altul perspectivele cu totul noi deschise de profund originala și multilaterala considerare a destinului uman în societatea modernă, pe care o întreprindea Dos Passos în *S.U.A.*

Într-o trilogie care a urmat primei, numită *District of Columbia* și compusă din romanele : *The Adventures of a Young Man, Number One* și *Grand Design* (1939—1949) scriitorul nu mai reușește să releve filozofia epocii, nici să unească destinele eroilor săi dintr-o perspectivă semnificativă. Relatarea e apropiată de un jurnalism fără profunzime, fără dimensiuni care să-i dea vreun relief artistic. Iar în *Midcentury* apărut în 1961, o „cronică contemporană", cum se subintitulează cartea, Dos Passos nu depășește o circumstanțiere a evenimentelor epocii noastre. E greu de stabilit vreo legătură între aceste cărți și *S.U.A.*

Atitudinea scriitorului e acum aceea a unui conformism în care întrebările fundamentale privitoare la destinul individului în societatea modernă au dispărut, și în care perspectiva „reușitei" materiale e considerată ca o perspectivă de reală importanță pentru existența umană. Nu se mai pune problema realizării individului într-o durată care să-i permită continuitatea și istoria personală, mediul social-istoric a devenit, din opus, favorabil individului. Și aceasta într-o societate în care procesul de alienare cunoaște formele cele mai categorice, cele mai dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

*

S.U.A., alături de romanele lui Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, a investigat, din perspectiva dramei omului modern, profunda disociere și consecințele pe care ea le implică, dintre eul social și cel individual, dintre existența fragmentară și fărîmițată, amenințată de totala aneantizare a omului instalat într-un timp concret și posibilitatea lui de a se regăsi într-o durată a devenirii, a afirmării personalității sale. Ca și în romanele acestor scriitori, distrugerea formelor și structurilor tradiționale epice a dus la o artă complexă, capabilă să surprindă și să reconstituie noile ritmuri, noile neliniști, noile spaime ale epocii, fascinația și teroarea, refuzul și deruta care-l copleșesc pe om în epoca modernă, într-o epocă care-i refuză orice altceva în afară de prezent, un prezent atît de prezent încît parcă nu ar fi și nu ar fi fost niciodată. Fără a voi să revin aici asupra sugestivelor relații care se stabilesc, în raport cu temele fundamentale ale romanului, între cele patru planuri concomitente ale sale, aș vrea să subliniez precisa, savanta orchestrație polifonică potrivit căreia sînt folosite alternările și opozițiile dintre aceste planuri. Detaliile sînt observate cu o atentă rigoare, subtila geometrie a motivelor subordonîndu-și demonstrațiile unei finalități deopotrivă etice ca și estetice. Cu toată amploarea acestei tragice epopei a unor existențe cărora le e interzisă istoria și care se zbat cu prezența concretă a unui timp fragmentat, cu toată amploarea acestui impresionant lamento al condiției umane, scriitorul se dovedește pe deplin stăpîn al mijloacelor sale. Aș dori aici să dau doar exemplul acelui trecut specific limbii engleze: *preterit* care „indică o acțiune în trecut fără implicații cu privire la durată, continuare sau repetiție" și care e timpul dominant al povestirilor cu personaje fictive din *S.U.A.* Scriitorul îl folosește cu o deosebită virtuozitate făcînd din el aproape un prezent, atît de puțin relaționate între ele sînt acțiunile descrise, atît de fragmentare sînt, atît de rapid sînt înlocuite unele cu altele, încît efectiv personajele nu-și pot constitui un trecut,

Scanned with OKEN Scanner

după cum nu pot avea o viață interioară care e o continuă referire și relaționare a unor acțiuni cu altele. Și acest *preterit* e de fapt durata întregului roman, de fapt antidurata în care zeci și sute de existențe, și asemeni lor milioane de existențe își consumă o viață fără trecut și fără viitor, o viață al cărui prezent e doar clipa. De aceea *S.U.A.* e un vast și impresionant protest, un poem de protest împotriva a tot ceea ce reduce pe om la o existență inumană și absurdă, de fapt la inexistență...

S-ar putea ca noutatea unor procedee ale romanului să apară astăzi puțin mai atenuată, ceea ce constituie însă viziunea realmente nouă a cărții a avut un ecou în timp prelungit pînă astăzi.

Romanul *Le sursis* al lui Jean-Paul Sartre a fost dominat de tehnica simultaneistă a lui Dos Passos, prozatorul american Norman Mailer vădește în scrisul său din *The Naked and the Dead,* și nu numai în acest roman, pronunțate ecouri din *S.U.A.,* iar Michel Butor în *Mobiles* își orchestra descrierile Statelor Unite după o tehnică apropiată trilogiei. Ecouri, după cum am amintit și la început, s-au făcut simțite și în „școala privirii" a noului roman...

Iar continuarea în literatura americană a discuțiilor în jurul „noului jurnalism" și a scrierilor altor prozatori care au explorat noi direcții, pornind desigur, de aici, de la Dos Passos, cum ar fi Norman Mailer, Truman Capote, E. L. Doctorow, dovedesc că vasta trilogie a lui Dos Passos trece peste pragurile timpului și se înscrie printre operele semnificative ale literaturii universale moderne, cele a căror durată nu se măsoară în ani.

Scanned with OKEN Scanner

FANTOME DE HÎRTIE

Într-o cunoscută editură universitară americană, apărea în anul 1968 un volum plin de erudite considerații comparatiste, intitulat *Keys to Lolita*. Căutînd, mai ales, să corecteze anumite lecturi inadecvate, „cheile" acestea erau destinate să-l ajute pe cititor în descifrarea complicatelor motive, aluzii sau imagini literare din cartea lui Vladimir Nabokov : *Lolita* și, în ultimă instanță, la o mai bună înțelegere a caracterului insolit al epicii nabokoviene. La un moment dat totuși, încercat parcă de unele îndoieli în rezultatele acestui joc „de-a literatura literaturii", autorul se întreba dacă preocupările sale nu sînt cumva „o altă goană criptogramatică după fantome de hîrtie ?"

„Fantome de hîrtie" nu lipsite însă de o viață aventuroasă, de ajuns de agitată și complicată. Apărut într-o editură pariziană : „Olympia Press" cu o activitate de ajuns de ambiguă, romanul avea să fie la început greșit receptat și relegat în rîndul cărților care, cel mult, pot avea un „succès de scandale". La un an însă după apariție, în 1956, Graham Greene îl considera într-un interviu dat ziarului *Times* drept una din cele mai „importante" cărți ale anului. Iar o judicioasă și mai tîrzie apreciere a criticii americane avea să atribuie cărții meritul de a fi „ucis naturalismul în roman, dîndu-i o lovitură de grație".

După ce înțelegerea simplistă, oprită la nivelul unei frustrate experiențe erotice, a fost depășită, romanul a devenit din nou ținta unui alt tip de relativă incomprehensiune. O interpretare unilaterală a ironizării măș-

Scanned with OKEN Scanner

tilor și jocului social din instituțiile americane a dus la evaluarea cărții ca fiind o satiră a „kitsch"-ului dominant în viața americană, a atitudinii „consumer"-iste, care falsifică și degradează nu numai lumea obiectuală, ci și aceea a relațiilor umane.

Este adevărat că *background*-ul rătăcirilor lui Humbert Humbert, mai întîi singur și apoi cu Lolita, îl constituie o caleidoscopică și suprem ironică imagine a sloganelor publicitare americane, a filmelor, a atracțiilor turistice, a reclamelor hoteliere și a motelurilor, a iluzoriei vieți ideale de familie. Dar parodierea permanentă a tuturor acestor elemente ale așa-numitului *American dream* nu are nici un moment intențiile moralizatoare ale satirei, ci este doar o altă viziune mai îngroșată, dusă uneori chiar pînă la grotesc, a deteriorării acestor aspecte într-o excentricitate lipsită de grație sau într-o stereotipie lipsită de orice urmă de imaginație. Dealtfel, însuși Nabokov spunea : „nu am nici intențiile și nici temperamentul unui satiric moral sau social"; și precizîndu-și caracterul vervei sale, grațios lucidă, adăuga : „satira e o lecție, parodia un joc".

În fapt, *Lolita* este o altă expresie a obsesiei artistice esențiale a scriitorului Nabokov. Sartre îl numea „un enfant de vieux", care încearcă să evite prezentul, mărturisind o neîncredere fundamentală în lumea pe care o vede sau o recreează.

Obsedat de precaritatea unei existențe sancționate temporal, Nabokov se refugiază mereu într-un trecut — poate nu e termenul cel mai exact, al unui timp fără de timp —, care-i permite cele mai savante și complicate jocuri existențiale, deoarece nu are a le supune și a le confrunta decît cu propria sa imaginație. Iar imaginația este un factor esențial în posibilitatea de a construi în afara limitării timpului. „Aș spune, declara Nabokov într-un interviu, că imaginația este o formă a memoriei... Imaginea depinde de puterea de asociere, iar asocierile sînt furnizate și servite de memorie. Cînd vorbim despre o amintire individuală corectă, elogiem nu capacitatea noastră de a reține ceva, ci previziunea misterioasă a muzei Mnemosyne care a depozitat cutare

Scanned with OKEN Scanner

și cutare amănunt pe care imaginația creatoare îl poate folosi cînd îl combină cu invenții și amintiri de mai tîrziu. În acest sens atît memoria cît și imaginația sînt o negare a timpului".

Criticul american Julien Moynahan îl numea pe Nabokov, pe drept cuvînt, unul din cei mai desăvîrșiți „nostalgiști" din literatura americană. Sau, referindu-se la modalitatea permanentă a evocării din scrierile lui, realizată atît de expresiv în *Speak, Memory,* (Vorbește, memorie), aceea a timpului trecut (*preterit* în engleză), un consecvent *preterist*. Termenul a fost creat chiar de romancier, care, în *Pale Fire* îl și explică astfel : „*preterist* — cel care colecționează cuiburi reci".

Nostalgia trecutului definește și arta multor alte romane, să amintim aici doar de saga Sudului lui Faulkner sau de imaginea anilor „miraculoși" ai tuturor posibilităților, din visul american al *Marelui Gatsby* de Scott Fitzgerald, sau de timpul pierdut și regăsit din căutările lui Proust. În toate aceste romane se urmărește însă o definire „sau a propriei individualități sau descoperirea unei identități culturale sau regionale", căutările desfășurîndu-se într-un spațiu fizic sau spiritual care capătă un contur tot mai real într-un timp istoric sau social obiectiv, pe măsură ce investigațiile își ating țelul anunțat sau presupus. La Nabokov, „dictatorul perfect", destinul se confundă cu „definirea unor trăsături ale conștiinței umane" care să poată oferi măcar o înțelegere limitată a probabilităților de a transcende tranzitoriul existenței umane. În *Speak, Memory* timpul e considerat a fi acel „zid care mă separă pe mine și pumnii mei zgîriați, de *lumea liberă a eternității*" (s.n.), lumea aceasta a timpului nostru fiind „sferică și fără ieșire". E un accent tragic în toate aceste încercări de a transcende timpul prin creații ale imaginației — „suspendate undeva departe" — accent transformat ades într-un complimentar accent parodic, o modalitate a încercării de a înlătura opresiunea categoricei condamnări a existenței.

Trecutul este așadar refugiul în intemporal, în imaginarul alimentat de o memorie mereu inepuizabilă, tre-

Scanned with OKEN Scanner

cutul poate fi așadar modelat și remodelat mereu după alte legi ale unor răsfrîngeri în oglinzi potrivite după unghiuri diferite.

Parodiind formula stendhaliană, Nabokov reflectă imaginea din oglindă într-o altă oglindă, în așa fel încît pînă la urmă construcțiile sale pot deveni chiar o Anti-lume parodică, bineînțeles. Care — vezi romanul *Ada* — poate fi asemănătoare cu multe din cele ce definesc lumea, dar la un mod speculativ-ironic doar. În mod semnificativ, locuitorii Anti-terrei au conștiința posibilității ca Terra să existe, dar numai ca o superstiție religioasă (locul unde se duc cei ce mor) sau ca o nevroză colectivă ! Detalii deformate ale vieții de pe Terra pot să le apară în vise sau în alte manifestări parapsihice.

E o revelatorie alegorie a modului în care sînt figurate relațiile stranii dintre universul vieții de fiecare zi, al experiențelor date de realitate și universul creat al artei. Și de aici, ca o consecință, și relativa lor importanță în interpretarea literaturii prin datele biografice ale artistului. Căci așa cum se poate afirma că arta (Anti-terra cu toate cîte și cîți sînt pe ea) e, probabil, un vis neurotic al muritorilor de pe Terra, tot astfel s-ar putea susține că lumea obișnuită a Terrei e un vis visat de lumea artei de pe Anti-terra. Ca în toată epica lui Nabokov, motivul dublelor ipoteze, al reflecției în oglindă, al îndoielnicelor și mereu altor date ale unor biografii manipulate cu dexteritate și autoamuzament se vor regăsi și în aceste rememorări (desigur !) ale lui Van Veen.

Conștient comentator al propriei sale literaturi, Nabokov trebuie mai curînd crezut decît alții, cînd își explică intențiile sale sau se definește. (A și fost dealtfel profesor de literatură la universitățile americane Wellesley, Cornell și Harvard un timp mai îndelungat, pînă cînd a fost eliberat de această „caznă" de succesul romanului *Lolita*, vădind încă o dată că în destinul scriitorului ficțiunea este factorul atotputernic...) Mi se par, de aceea, deosebit de caracteristice declarațiile sale dintr-un interviu, acordat cu seniorială altitudine, unui fost student

Scanned with OKEN Scanner

la cursurile pe care le preda la Cornell University. La întrebarea dacă a încercat și el experiența altor scriitori care susțin că unele personaje li se impun și le dictează cursul acțiunii, Nabokov răspunde cu superioară ironie : „Ce experiență caraghioasă ! Scriitorii care au trecut prin asta trebuie să fi fost sau foarte mărunți sau nebuni. Nu, forma romanului este fixată în imaginația mea și fiecare personaj își urmează cursul pe care i l-am imaginat. Acestei lumi particulare eu îi sînt perfectul dictator, deoarece eu singur sînt responsabil pentru adevărul și stabilitatea ei". Și mai departe, continuîndu-și ideea, scriitorul spune : „Ceea ce aș dori (să remarce cititorul) cînd închide o carte de-a mea e să aibă senzația acelei lumi îndepărtîndu-se în spațiu și oprindu-se undeva, departe, suspendată, ca o pictură într-o pictură : *Studioul artistului* de Van Bock"*.

„Pictură într-o pictură". Așa cum am remarcat, Nabokov nu va încerca să creeze în romanele sale o imagine, fie ea și răsturnată, a vieții, ci „o imitație a imitației vieții". Această „realitate" la puterea a doua minus sau plus, poate fi uneori un comentariu parodic și în orice caz tinde întotdeauna să demonstreze faptul fundamental că „realitatea" nu este nici subiectul, nici obiectul artei adevărate care-și creează propria sa realitate specială nemaiavînd nimic de-a face cu „realitatea" mijlocie așa cum e văzută ea de către ochiul obișnuit" *(Pale Fire)*.

Demonstrația va căuta să afirme o identitate proprie în raport cu o vastă acumulare de cultură de care scriitorul se va distanța în acest fel, recunoscîndu-și datoriile, dar și eliberîndu-se de ele. Complicațiile traversării cîtorva culturi și ale formării unor răspunsuri particulare la ceea ce este caracteristic în aceste culturi vor influența felul în care vor fi reluate sau parodiate idei și motive literare cunoscute sau devenite faimoase. Autorul se observă, se descoperă pe sine și-și confirmă cu plăcere și amuzament versatilitatea, afirmîndu-și totodată superioritatea față de ideea conturării unui anume

---

* Evident, numele acestui maestru olandez inventat nu e departe, anagramatic, de acela al lui Nabokov.

Scanned with OKEN Scanner

spațiu ideal, neasemeni tuturor celor existente, purtînd pecetea aceeași, definitivă și definitorie a celui care a făurit-o. Spre deosebire de autorii care se străduie să acumuleze detalii verosimile menite să facă tot mai credibilă și identificabilă topografia și oamenii acestui unic spațiu, Nabokov se arată mult mai puțin preocupat de veracitatea detaliilor de acest tip, de anexarea vreunui teritoriu al său doar, concentrîndu-se de fiecare dată asupra sistemului de relații interioare ale „faptelor" imaginare, „situate" mereu altundeva. Și dacă totuși am putea vorbi de un topos anume al scrierilor lui Nabokov, el ar putea fi constituit de infinitele variante ale ideii de biografie, de obicei a unui artist sau creator, împlinit sau neîmplinit, obsedat sau ratat. Este adevărat că unele amănunte ale acestor biografii, fie cea din *The Real Life of Sebastian Knight* — Adevărata viață a lui Sebastian Knight sau din *The Gift* — Darul, fie cea din *Ada* sau *Look at the Harlequins* — Privește arlechinii, au corespondențe foarte transparente cu unele momente din viața autorului sau că titlurile unor scrieri ale sale se regăsesc în amuzante conversiuni lingvistice. Subliniind astfel încă o dată foarte relativa semnificație a acestor detalii în raport cu înțelegerea sau alcătuirea creației respective, scriitorul se amuză totuși să se contemple în operă, printre personajele ei, pe care le privește cu un surîs superior, indulgent, ca și cum doar această prezență ar fi singura confirmare a existenței lor virtuale.

Iată-l de pildă în *King, Queen, Knave* — Rege, Regină, Valet, aproape de finalul cărții : „Fata străină în rochie albastră dansa cu un bărbat de o frumusețe remarcabilă, îmbrăcat într-o jachetă de seară demodată. Franz observase de multă vreme această pereche, îi apăruseră fugar ca o imagine dintr-un vis repetat sau ca un subtil leit-motiv — cînd pe plajă, cînd la cafenea, cînd pe promenadă. Bărbatul avea uneori o plasă de fluturi. Buzele fetei erau delicat colorate și avea ochi gri-albaștri, iar logodnicul sau soțul ei chelea în mod distins. Disprețuitor față de orice pe pămînt în afară de ea, o privea cu mîndrie". Sau iată portretul ironic al artistului tînăr din *Darul*, în care sub numele de Vladi-

Scanned with OKEN Scanner

mirov, scriitorul a recunoscut că s-a descris : „Sub haină purta un sweater englezesc de sport, avînd un decolteu triunghiular cu marginea neagră și portocalie ; de o parte și de cealaltă a frunții părul i se rărea, exagerîndu-i mărimea, nasul bine conturat era puternic și osos, dinții galbeni-cenușii străluceau neplăcut pe sub buza ușor ridicată ; privea în jur cu inteligență și indiferență — studiase după cît se pare la o universitate din Anglia și afișa moravuri pseudo-britanice. La douăzeci și nouă de ani era autorul a două romane remarcabile pentru vigoarea și vioiciunea stilului lor ca oglinda“ etc., etc.

Există în acest „subtil leit-motiv“ al existenței, singurei existențe reale, aceea a autorului, sugerată altădată prin simple aluzii, o puternică senzație de libertate, de dominare a materiei, dar în același timp și un impuls vital, creator, care contrazice într-un sens dorința de subliniere a facticelui acestor construcții, neînscrise în timp ci doar într-un spațiu virtual, ca „o pictură într-o pictură“. Se întîmplă astfel ca reala virtuozitate a scriitorului, „performanța“, cum o numește criticul american Richard Poirier, să confere uneori mai multă viață acestei construcții decît o dorește chiar autorul ei. Și parodia creativității se întoarce în acest mod împotriva celui care, cu o consumată artă, vrea să-și convingă cititorul de irealitatea personajelor și acțiunilor din „ficțiunile“ sale.

Nabokov va inventa chiar și un continent întreg și un regat fictiv, dar va fi întotdeauna implicat în existența lor, deosebindu-se fundamental de celălalt mare făuritor de „ficciones“, Borges, care elaborează comentarii ale unor creații și lumi presupus existente, excluzîndu-se din existența lor virtuală și afirmînd chiar că el există doar ca o proiecție a lor într-un real eventual posibil.

Cu rafinat discernămînt, Nabokov alege pentru fiecare din romanele sale o anumită formă narativă, care să corespundă tipului de experiență imaginativă pe care dorește să o descrie. Cum însă înclinația parodică e mereu prezentă în scrisul său, cu o vervă niciodată obosită, romancierul modifică structurile alese, uneori le „încrucișează“, și experimentează, cu ironie, cele mai

Scanned with OKEN Scanner

neobișnuite asocieri și combinații. În *Pale Fire* o structură deosebit de complexă — un poem de 999 de versuri compus de scriitorul John Shade, prefața entuziastă la poem a profesorului doctor Charles Kinbote și apoi amplul comentariu al poemului și un index, realizate de același Kinbote — e folosită pentru a parodia analiza critică excesivă în raport cu obiectul demersului interpretativ (ceea ce în universitățile americane se numește *over-reading)* și în același timp, a demonstra ineficacitatea eforturilor ridicole de a stabili relații semnificative între artist și operă. Totul este pus sub semnul îndoielii : poemul e de ajuns de oarecare, interpretarea și comentariul nu au temeiuri reale în textul comentat, ci se referă la niște vagi aluzii, iar comentatorul e sau nebun sau ridicol, proiectîndu-și imaginarele aspirații la revenirea într-un regat fictiv, Zembla, unde ar fi fost rege și de unde ar fi fugit în exil, în unele îndoielnice mențiuni din poem. Și totuși *Pale Fire* are coerența unei complexe și profunde examinări a inepuizabilelor relații care se stabilesc virtual între creat și creator, între artist și obiectul artei sale...

De cele mai multe ori, probabil pentru că nimic nu e mai personal decît a ficționaliza pe marginea altor ficțiuni, aceste relații se constituie în romanele sale ca variații ale unor biografii, evident imaginare, sau care trebuie reconstituite din încurcate și complicate presupuneri sau bănuieli. Într-un articol apărut în *La Nouvelle Revue Française* în 1937, și intitulat : *Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable,* Nabokov, descriind imposibilitățile biografiei, conchide la un moment dat : „Știu foarte bine că acesta nu e Pușkin, ci un actor prost pe care-l plătesc să-și joace rolul. Ce importanță are ! Îmi face plăcere să joc jocul acesta și pînă la urmă ajung să și cred în el". De altfel romanele : *Darul, Viața adevărată a lui Sebastian Knight, Privește arlechinii, Ada* sînt variații, fiecare realizată într-o ingenioasă formulă epică, a temei biografice. E vorba mereu de acest trecut inventat, ale cărui elemente imaginare sau imaginativ transformate sînt combinate după un joc în care „cititorul va ajunge să și creadă și poate să-i și placă...".

Scanned with OKEN Scanner

*

În acest context al ideilor artistice ale lui Nabokov, *Lolita* e mai puțin un roman al unor personaje cu o anume identitate, cît istoria unei fixații, confesată în variatele și excesivele forme pe care le ia, în decursul unei evoluții care începe într-un trecut și se termină într-un prezent care e, de fapt, trecut.

Relatare la persoana întîi, spovedanie-jurnal a unui personaj care, așteptîndu-și judecata pentru o crimă săvîrșită după un ritual hollywoodian — parodiat grotesc — se judecă singur, uneori fără cruțare, și se analizează după toate regulile — ironizate, firește — ale investigațiilor psihanalitice, romanul *Lolita* ipostaziază în multiplele lui meandre, confesiunile literare ale marilor „păcătoși" din istoria imaginației.

Rousseau, Sade sau Stavroghin apar a fi modele, reluate cu un ochi pentru care nu există repetiție fără o surprinzătoare, amuzantă și subtextuală polemică, fără o infinită și subtilă variație, de o mare virtuozitate, a unor aceloraşi motive. Subsumate ideii centrale a cărții : necontenita eroziune a miturilor din trecut, imposibilitatea reluării lor în lumea unor realități care le contrazic flagrant și care creează sau mai exact fabrică mituri derizorii, depersonalizate. Refugiul în trecut devine astfel nu numai singura posibilitate de transcendere a timpului, ci și, ades, mărturia eșecului și a acestui refugiu — poate un transparent simbol al ideii irealității artei...

De altfel, Nabokov, ca un perfect *preterist*, nu face niciodată confuzia dintre trecut și prezent, aceste două lumi nu se întrepătrund niciodată, și dacă, vai, așa ceva se întîmplă, rezultatele sînt dezastruoase.

Humbert Humbert, cel care-și confesează avatarurile în *Lolita,* este urmărit obsesiv de imaginea unei dragoste neîmplinite din copilărie. Anii trec, Humbert Humbert se întoarce totuși mereu la acea imagine din copilărie, atît de chinuitoare încît nimic nu-l mai poate opri, odată descoperită o replică a ei.

Fetița gazdei la care nimerește din întîmplare, Lolita, se dovedește a fi idealul pierdutei copilării și Humbert

Scanned with OKEN Scanner

Humbert va căuta să consume acum dragostea neîmplinită atunci. Încercările lui repetate, stîngace și ridicole de seducție ale acestei „mici nimfe" (*nymphet* — cuvînt care avea să cunoască o deosebită vogă ulterior) sfîrșesc parodic prin seducerea lui Humbert Humbert de către Lolita.

Aparent, firul acțiunii e clar, în fapt, mitul reîntoarcerii în timp, ca și visul romantic al idealizării inocenței — este examinat în complicatele și variatele forme ale degradării și pervertirii lui erotice, prin imposibil și parodie. De altfel, Nabokov cu o supremă artă literară și cu o cunoaștere subtilă a formelor pe care această goană după un „eidolon" le poate lua, ipostaziază căutările lui Humbert Humbert (el însuși un dublu al său) în diferite feluri, adaptînd și ridiculizînd amar fiecare etapă a lor după modele cunoscute.

Episodul dragostei din copilărie, al dragostei pentru Annabel, e o parodică reluare a istoriei dragostei lui Poe pentru Annabel Lee, copila cu care poetul avea să se căsătorească. În roman, ordinea intențiilor e, evident, inversată. După cum se știe, Poe o va face pentru a-și simplifica relațiile cu mătușa fetei, în timp ce Humbert Humbert va accepta, pentru a se apropia de Lolita, să se căsătorească cu mama ei.

În alt episod, însoțit dar nu călăuzit de Lolita, care nu e chiar Beatrice, Humbert călătorește prin bolgiile unui infern al prostului gust și al falsității, asemeni lui Dante, dar nu într-o divină, ci într-o tragică și fără ispășire comedie. Humbert Humbert va aminti desigur de aceste nume, bătîndu-și oarecum joc, deși jucîndu-se în același timp cu formele literare caracteristice operelor menționate. Într-alt loc vorbește chiar — cînd Lolita fuge și nu o mai poate regăsi — de o *Dolores Disparue*, o evidentă aluzie la *Albertine Disparue* de Proust*. Speculațiile asupra timpului, jocul perspectivelor diferite ale fluxului memoriei, distanțarea sînt prezente în acest

* Distanța ironică față de romancier e repetată în „Indexul" la *Pale Fire*, unde, la articolul *Marcel*, se dă următoarea explicație: „personaj central, maniac, dezagreabil și nu întotdeauna verosimil, răsfățat de toată lumea din *A la Recherche du Temps Perdu* de Proust".

episod, construit cu o disperată ironie. S-au şi făcut, de altfel, nenumărate apropieri cu romanele lui Proust, identificîndu-se chiar şi un episod care ar corespunde unei *Albertine Retrouvée*, cînd Humbert Humbert o regăseşte pe Lolita şi îşi vede obsesia dizolvîndu-se într-o realitate sordidă, aşa cum „idealul" său se consumase într-o pervertire a unei puritäţi, dovedită dealtfel a fi doar imaginară. Pînă la urmă, chiar şi ridicolul rolurilor de operetă — Nabokov se amuză în parodia distructivă — îl va copleşi pe tragicul Humbert Humbert, care într-o scenă finală cu Lolita, acum căsătorită şi însărcinată, îi propune, asemeni lui Don José din Carmen (Changeons de vie, ma Carmen): „Carmencita, lui demandais-je... Un ultim cuvînt... eşti chiar sigură că, ei bine, nu mîine, desigur, şi nu poimîine, dar, să zicem, într-o zi, în oricare zi, n-o să vii să trăieşti cu mine?"...

Şi Poe revine cu un paragraf împrumutat din *The Fall of the House of Usher*, transcris în începutul capitolului final al uciderii groteşti a lui Quilty, cel care a răpit-o pe Lolita „lui". Pînă şi această pedepsire a culpabilului care a zădărnicit iluzoria realizare a „obsesiei" humbertiene se transformă într-o comedie oribilă şi tragică.

Nabokov insistă mereu asupra caracterului de totală ficţionalitate a personajelor pe care le manipulează în scrierile sale, frecventa intruziune a prezenţei sale sub diferite înfăţişări fiind menită să sublinieze veghea mereu trează a creatorului faţă de „creaturile" sale, dar şi singura sa existenţă reală. Un alt procedeu de aceeaşi natură este acel al numirii personajelor de prim plan sau episodice cu variante ale propriului nume, începînd cu iniţiala V. sau dublată V. V. şi apoi continuînd cu Vladimir, Vladimirov, Vladimir Vladimirovici. (De altfel chiar şi în tinereţe scriitorul dăduse drept autor al unei piese de-ale sale, *The Wanderers*, pe un anume Vivian Calmbroad, o anagramă a lui Vladimir (Naba[o]cov). Subliniind „inexistenţa" eroilor săi, el numeşte astfel pe poetul din *Pale Fire*, John Shade (umbră), şi pe comentatorul lui, Kinbote, o anagramă a cuvîntului rusesc *nikto*(b) — nimeni. Obsesia dublului, o altă formă

Scanned with OKEN Scanner

a reflecției în oglindă, se traduce în *Lolita,* prin denumirea dată eroului principal Humbert Humbert, cel care se confesează, într-un fel o conștiință sau o personalitate dublă. John Ray, Jr., așa-zisul prefațator „pince sans rire" al romanului, e în prezentare J. R. Jr., un alt dublu.

Comentatorii operei lui Nabokov au remarcat de asemeni și simbolistica unora din numele personajelor sale, cum ar fi Krug — cerc, din *Cotitura,* un dictator care e o lume închisă în el însuși.

Lolita însăși e în fapt Dolores Haze, nume care, tradus, ar fi „o dureroasă negură, amețeală". Un comentator american, Brock Brower, a încercat să sublinieze ideea întregului roman speculînd asupra semnificației acestui nume : „Cultura motelurilor, neîncetata noastră mobilitate, frumusețea coruptă a plasticului, chiar și moda violenței se află toate în această comedie iridiscentă. Și prin această negură — Dolores Haze — „dureroasa negură", se poate distinge și tragedia, crescînda noastră tragedie a inocenței violate — mai bine zis autoviolate și a pervertitei noastre mizerii adulte".

*

Dincolo de amintitele momente ale unui joc de-a motivele literare, de-a miturile romantice și parodii tragice, rîndurile noastre s-ar putea să fie iar o altă goană după niște „fantome de hîrtie". Fantomele : Van Veen, Humbert Humbert, Dolores Haze (Lolita), Quilty, John Shade și alții, sînt într-adevăr, în ciuda uneori a vivacității lor, făpturi dintr-o lume a imaginației speculative, a imitației după o imitație a vieții care nu are ecou decît în afara vastei închisori a timpului. Poate că acesta e și sensul întregii opere a lui Nabokov, care făcea o separație netă între literatura sa și preocupările științifice de entomolog, care-l apropiaseră de natură, de realitate și de făpturile ei. Și nu e oare semnificativ faptul că, atunci cînd a descoperit primul exemplar femelă de fluture din specia *Lycaeides sublivens* i-a dat numele său, denumindu-l *Lycaeides sublivens Nabokov,* iar cînd a fost vorba să-și tipărească romanul *Lolita,* s-a gîndit la început să-l publice anonim ?

Scanned with OKEN Scanner

UN HAPPENING MAILER

The first art work in an artist is the shaping of his own personality.

Norman Mailer

Într-unul din pasionatele și controversatele eseuri ale sale, Norman Mailer spunea că „în general, forma este raportul unei lupte". Și continua : „ceea ce e viu, sau hotărît, sau obsedat trebuie să ducă o luptă activă... Și oriunde mediul rezistă, rezultatul este forma. Dacă spiritul este puternic și mediul rezistă cu putere, forma este excepțională sau extraordinară. Dăltuite cu unelte grosolane de fier și dintr-o piatră mai dură, făurite prin ani de sculptori care au atacat stînca din piatra ființei lor, au fost obținute catedralele de la Chartres și Notre Dame. Astăzi pietrele sînt făcute din lichide care fierb în căzi și sînt transformate în blocuri sau plăci. Fibră de sticlă, polietilenă, bachelită, stiren și stiron. Mediul opune o mai mică rezistență decît un rîu de lapte. Și casele și obiectele făcute din aceste lichide sînt rezultatul unei lupte neluptate, o nimicire a posibilităților".

Aveam să-l văd și să-l ascult în seara acelei zile pe scriitor și mă aflam la Londra...

Mă plimbam în ziua aceea de octombrie tîrziu prin orașul care avea să mă ducă înspre seară spre Mailer și formele și culorile marii metropole se conturau în opozițiile lor, asemeni unor elemente contradictorii și conflictuale, înlănțuite într-o mișcare și un ritm care-l cuprindeau și pe el. Și ca într-unul din acele „happenings" în care se stabilește un șir infinit și nebănuit de relații între spectator și întîmplarea sau „evenimentul" observat, scriitorul devenea el însuși un actor observabil din afară, menit astfel să elibereze timpul închis în lucrurile din jur. Și mi se părea că întîlnirea din

acea zi mă împingea să observ sau să mă apropii numai de acele aparențe sau manifestări care tindeau să provoace timpul, natura sau moartea. Realitatea acestor provocări pe care oamenii au prins să le nege prin tehnologizarea existenței umane mi se părea dintr-odată mai evidentă în jurul meu, și războiul imaginar și real dintre natură și tehnologie, dintre creativitate și irosire părea a fi cîștigat aci, în marele oraș, izbînzi cîteodată decisive. Dealtfel, încercările de a străbate dincolo de caracterul factice al existenței hiperurbanizate explică, poate, de ce Mailer a vrut să candideze la postul de primar al New York-ului, acest imens și multiplu, simultan și succesiv „happening" al întîlnirilor dintre uman și inuman, pe o „Listă existențialistă..."*

Și dintr-odată toate se dedublau, se triplau, deveneau un șir de infinite copii ale aceluiași joc de volume sau forme, care în întrepătrunderea lor spectrală parcă lăsau să se vadă iradierea acelor energii umane pe care viața de azi tinde să le suprime sau să le înăbușe.

Caracterul esențial al literaturii lui Mailer, către care mă îndreptam în după-amiaza aceea tîrzie, se definește tocmai prin această căutare, dincolo de miturile și mitologiile vieții moderne, a tendințelor conflictuale, a realităților și forțelor spirituale care îi dau o anume formă, vitalitate și un dinamism caracteristice.

În 1959, scriitorul, într-o primă încercare de a crea o formă care să-i permită un examen mai profund al sensului și mijloacelor scrisului, folosit ca o platformă pentru lansarea propriei sale *persona,* factor decisiv de influențare a opiniei colective în sensul ideilor proprii, publica volumul intitulat elocvent *Advertisements for Myself* (Publicitate pentru mine însumi). Eseu autobiografic, culegere de note și articole despre propria sa operă ca și a altor scriitori contemporani americani, comentariu despre problemele politice ale epocii, *Adver-*

* Și iată cum arăta „politica existențialistă", după Mailer: „Politica existențialistă e simplă. Ea pornește dintr-un argument de bază: dacă în natura umană există o tensiune puternică, de nedesrădăcinat, nu trebuie să se încerce a o înăbuși, altfel rezultatul va fi anomalia, cancerul, boala. În loc de asta trebuie găsită o artă înlăuntrul căreia ea să se poată dezvolta".

tisements for Myself indica direcții care se vor accentua în scrisul lui Mailer și vor duce la această obsesivă căutare și afirmare de sine în tot ce-l înconjoară — lumea văzută ca o imensă oglindă reflectoare și de ce nu... măritoare a propriului eu. Nemulțumit de reacția criticii la romanele din prima sa perioadă*, sau poate și de el însuși, Norman Mailer își mărturisea în această *Advertisements for Myself* ambiția de „a scrie un roman pe care Dostoievski și Marx, Joyce și Freud, Stendhal, Tolstoi, Proust și Spengler, Faulkner și chiar mucegăitul de Hemingway ar voi să-l citească, fiindcă ar conține ceea ce ei ar fi trebuit să spună mai de mult".

E hazardat să presupunem ce ar fi trebuit să spună laolaltă aceste personaje, inclusiv „mucegăitul de Hemingway", cu atît mai mult cu cît romanul care ar fi elucidat nedumerirea noastră nu a fost încă publicat.

Între timp însă, renunțînd la o formă narativă care, după cît se pare, nu-i oferea posibilitatea unei exprimări depline a vocii auctoriale, Mailer a preferat să publice mai multe „non fiction novels" : *The Armies of the Night, Miami and the Siege of Chicago, Of a Fire on the Moon"* și de curînd un „true-life novel", *The Executioner's Song* — Cîntecul călăului.

Pentru a scrie acest volum, care istorisește viața și crimele lui Gary Gilmore, Norman Mailer a realizat mai mult de o sută de interviuri, îndepărtarea de faptele reale întîmplîndu-se doar în cîteva cazuri, cînd a fost preferată o versiune asupra unui eveniment în dauna alteia, sau mai multe convorbiri au fost topite într-una singură. Scriitorul a susținut că elementele dramatice ca și ironia vieții sînt atît de prezente în aceste întîmplări, încît el nu crede că le-ar fi putut depăși în orice roman ar fi scris :

„Nu-mi pot asuma același merit ca pentru un roman pe care l-aș fi creat din propria mea experiență sau intuiție — spune el — dar dacă această carte nu poate fi considerată ficțiune, atunci nici un *roman à clef* și

---

* (N. M. e)... „înclinat să devină un marchiz de Sade american, în timp ce în trecut părea a fi un alt Dos Passos" (A. Kazin).

nici un roman care se bazează îndeaproape pe fapte reale și schimbă doar nume n-ar trebui considerat drept ficțiune. Dacă se insistă că o carte trebuie să fie o lucrare a imaginației altcum nefiind ficțiune, atunci O.K. mă retrag, dar în acest caz vreau ca și alte cărți să fie retrase — inclusiv «Punct contrapunct» al lui Huxley".

Neîncrederea în virtuțile ficțiunii, ale imaginarului, concomitent cu invocarea lor, nu e un fenomen neobișnuit, mai cu seamă într-o lume în care mass media, invadente și copleșitoare, tind să confiște total viața și subiectivitatea individuală în favoarea faptelor și a evenimentelor. În aceste condiții se produce frecvent un proces de înlocuire, realul tinde a-și atribui forme ale ficțiunii, iar romanul devine „nefictional" (non fiction novel). Și deoarece narațiunea unor întîmplări imaginare se poate transforma adesea în simbol sau mit, formele reporteriale îi iau locul, pretinzînd o mai mare apropiere de real, de autentic.

În 1966, Truman Capote publica la New York *In Cold Blood* — „o relatare adevărată a unei multiple crime și a consecințelor sale", precizînd că e vorba de „o formă narativă care folosește toate tehnicile artei ficționale, dar care este totuși imaculat de adevărată față de faptele reale". Voga creată de acest „non fiction novel" a contribuit ulterior la afirmarea unui nou tip de ziaristică, dezinvoltă față de eveniment și ostentativ personală, numită „Noul jurnalism" (The New Journalism)*, interesată nu numai să relateze faptele văzute din exterior, dar, în același timp, „să dea cititorului senzația că e în mintea personajului și să-l facă să experimenteze realitatea emoțională așa cum a trăit-o el însuși". Într-un interviu din „Village Voice", Capote aplauda această orientare declarînd emfatic : „Jurnalismul, cred, e forma cea mai de avangardă a scrisului în lumea de azi și cea mai puțin explorată, cea mai puțin înțeleasă, cea mai puțin definită... Cînd scriam *In Cold Blood,*

* Tom Wolfe, promotorul curentului, susținea că Noul Jurnalism cere să ai „toate aceste trei talente : al reportajului, al analizei, și mai presus de toate, al *tehnicii dramatice a ficțiunii...*" (s. n).

Norman Mailer mi-a spus de cîteva ori : „De ce faci asta ? E o lipsă de imaginație să-ți închini anii cercetării unei crime întîmplătoare din Kansas". I-am răspuns că aici e o adevărată frontieră a artei literare, care ar trebui explorată. Și, firește, după ce cartea a fost publicată, Norman a început să mă imite cu *Armies of the Night*."

„Firește", e mai simplu să enunți asemenea opinii decît să le argumentezi. Discursul ficțional nu se sprijină pe argumente extratextuale — acelea ale verificabilității sau ale faptului real — chiar dacă uneori granițele dintre ficțiune și realitate sînt fluide, dar nu imprecise.

Consemnare obiectivă, de o detașare flaubertiană, *In Cold Blood* înregistrează, după multiple verificări și confruntări, mărturii reale asupra împrejurărilor în care au fost săvîrșite crimele lui Dick Hicock și Perry Smith, precum și confesiunile celor doi, minuțios confruntate una cu cealaltă. Naratorul orchestrează aceste mărturii, fără a nota nici cea mai mică reacție personală*, potrivit intenției enunțate de a oferi cititorului „o relatare adevărată a unei crime". Reconstituirea faptelor este realizată fără a fi alterată nici în detaliu și nici în ansamblul ei de vreo intervenție a imaginației. Și, după cum declară autorul, fiecare amănunt a fost controlat de două și trei ori și apoi inserat în text, în momentul și locul potrivit. Totuși, ținînd seama de intenția afirmată de Capote de a face prin cartea sa „istorie socială", tocmai această reconstituire detașată, orchestrată cu o deosebită artă a gradării nuanțelor, a menajării efectelor, a suspense-ului, devine o profund percutantă și memorabilă „imagine" a violenței unei epoci.

Norman Mailer nu l-a imitat, firește... el a ales o altă cale. Deoarece, cum afirma în *Publicitate pentru*

---

* Într-un volum recent însă, *Music for Chameleons*, unde printre altele e publicată și o povestire *Handcarved Coffins* care e iarăși subintitulată „o relatare neficțională a unei crime americane", Truman Capote recunoaște că a vomitat după ce a asistat la spînzurarea celor doi criminali din Kansas, execuție descrisă însă în carte cu o răceală clinică.

mine însumi, s-a văzut „trecut din rîndul publicului pe scenă" cu misiunea de a face, nici mai mult și nici mai puțin, decît „o revoluție în conștiința timpului nostru", el va porni într-un război împotriva tuturor anomaliilor pe care le provoacă invazia „tehnologiei" în ordinea umană. Proza lui va refuza de aceea metafora literaturii imaginative și-și va propune să nu îngăduie cititorului evaziunea într-o lume de facile promisiuni și de atrăgătoare falsuri, prezentînd realitatea americană în lumina forțelor conflictuale care o generează. Acționînd ca un „bătăios erou cultural", Mailer manifestă totuși cu retorică ostentație neîncrederea în artă, în măsura în care arta și cultura pun o barieră între percepție și act. Considerîndu-se apărătorul imaginației care, copleșită sau înăbușită de tehnologie, nu poate ajunge la realitate, el respinge imaginația „creatoare" de mituri care ar deforma realitatea. Rolul lui de scriitor e mai degrabă mesianic decît creator, mai degrabă social decît artistic și de aceea Mailer tinde să-și provoace necontenit și să-și domine cititorul, pentru a-l călăuzi într-o lume pe care doar el i-o poate releva în deplina ei realitate. În *The Armies of the Night, History as a Novel, The Novel as History* (Armiile nopții, Istoria ca roman, Romanul ca Istorie), un titlu aproape programatic, în înfățișarea complicatului proces al reacției poporului american față de războiul din Vietnam, reacție manifestată în uriașe demonstrații, Mailer a realizat o nouă formă a reportajului marilor adunări de forțe umane, a acțiunilor mulțimii. El a reluat această formulă în alte cărți, cum ar fi *Of a Fire on the Moon*, imagine a imensului proces de coordonare a unor vaste posibilități tehnologice, izbutind să creeze numeroase echivalențe senzoriale ale larmei și mișcărilor mulțimii, ale tensiunii fizice și psihice, ale anxietăților și contradicțiilor, echivalențe ale atîtor înfățișări ale atmosferei și ale acelui microcosm special care se creează în acest fel de împrejurări. Dacă în aceste cărți, personajul central este totuși Mailer, dar Mailer ca un receptor ultrasensibil al experienței imediate a fiecărui om care se afla acolo în acel moment, el amplifică totuși dinamica mișcărilor interi-

Scanned with OKEN Scanner

oare și exterioare ale acestor oameni, în așa fel încît ei devin mai degrabă „un vector într-un cîmp de forțe, decît un personaj static într-un cîmp cristalizat". Și în acest fel efortul său de „a capta realitatea" e mai aproape de reușită ori de cîte ori, în tentativa de a integra experienței proprii reacțiile multiple ale mediului sau ale oamenilor, el află, dincolo de ele, faimosul „cîmp de forțe" care se înfruntă între ființă și neant...

În dorința lui de a convinge, scriitorul abandonează ficțiunea, expunîndu-și ideile și reacțiile printr-un discurs verbal abundent și energic, renunțînd la subtilități stilistice, la strategii literare, căutînd să-și hipnotizeze cititorul printr-un torent impetuos și repetitiv al obsesiilor personale. Glasul autorului este permanent auzit, amplificînd sau atenuînd liniile unei viziuni existențiale proprii, solicitînd imaginația cititorului prin violență verbală neînfrînată și necenzurată, printr-o sarcastică inteligență sau uneori printr-o retorică dinamică a mereu neobișnuitelor aventuri ale propriului său *ego*. Evident că în această postură singurul erou al scrisului său nu poate fi decît acea proteică *persona* numită Mailer. Scriitorul devenit actor și „actant" evoluează pe scena propriei sale existențe, reflectînd într-un joc de multiple oglinzi diversele aspecte pe care le iau tribulațiile sale interioare sau exterioare. În confruntările dintre diferitele posturi pe care i le dictează împrejurarea, momentul sau mediul, este relevabilă o neîncetată căutare a unei identități reale. În *Marylin Monroe,* Mailer constata de altfel : „Ce obsesie e și identitatea ! O căutăm deoarece senzația particulară momentului aflării propriei noastre identități e aceea că sîntem sinceri cînd vorbim, ne simțim *reali* (s. n.)... iar condiția emoțională a faptului că te simți real e atît de superioară sentimentului vidului din noi, că poate deveni o forță mult mai puternică decît instinctul sexual sau foamea de poziții sau avere". Și cum Mailer se observă mereu și-și folosește opera doar ca o scenă pe care își proiectează, după necesități, un aspect sau altul al unui eu proteiform, căutarea identității este spectacolul cel mai obișnuit. Circumstanțiată cu umor uneori, această căutare capătă însă cîteodată o nuanță mai profundă.

Iată, în cîteva momente, diferitele ipostaze ale acestei proteiforme identități :

Mailer dedublat : „Obiceiul lui Mailer de a trăi — indiferent cît de nereușit — cu propria sa imagine era acum atît de înrădăcinat în el, încît ca o soție îndatoritoare el se consola întotdeauna cu jumătatea sa mai bună".

Mailer erou al Istoriei : „Dacă am fi într-un roman, Mailer și-ar petrece restul nopții cu o doamnă. Dar e vorba de Istorie, așa că Romancierul... poate lăsa asemenea lucruri pe seama fericitei sau nefericitei imaginații a cititorului".

Mailer demonstrantul : „Probabil că se simțea același Mailer ca și oamenii care merseseră la Pentagon, dar care hotărîseră să nu se lase arestați".

Mailer, cel privit cu dezaprobare de Robert Lowell, participant și el la marș : „Tu, Lowell iubit poet al celor mulți... ce știi tu de demnitatea greu cîștigată, de demnitatea pierdută... prin sacrificiul pentru o cauză pe care nu o poți numi... Cum îndrăznești tu să mă condamni !"

Vorbind despre sine la persoana a treia, scriitorul ar fi putut să se identifice în sumarea tuturor acestor ipostaze, uneori contradictorii, alteori numai aparent asemănătoare, niciodată însă indiferente față de „răul" care „vine dinăuntru" mai ales, și față de cel din afară. Cuvîntul însă nu i s-a părut cea mai subiectiv-obiectivă afirmare exteriorizată a propriei persoane și atunci Mailer a revenit la preocupări mai vechi : experimentarea mijloacelor filmului. Sau cel puțin așa părea...

Cartea lui despre Marylin Monroe a fost astfel mai mult decît o reînviere a mitului care a dominat cinematografia americană în anii 60—70, mărturisind iar și iar una din fundamentalele obsesii ale scriitorului : „bătălia dintre ființă și neant *(being and nothingness)* este boala care stă la baza secolului douăzeci". Poate că exista un anume melodramatism în încercarea de a descoperi, dincolo de mecanismul creării vedetei-mit, o dramă existențială. Încercarea de a-ți afirma identitatea, de a te regăsi — un lucru cu atît mai dificil într-o lume unde rolul modelator al mass-media nu poate să nu determine

Scanned with OKEN Scanner

frecvent uniformitate și anonimat — s-ar părea că nu-și află cea mai dramatică imposibilitate în viața unei actrițe cum a fost Monroe. Dar, și aici intervine explicația pe care o dă Mailer, actrița era cea mai ispititoare ipostază a unui rol, în egală măsură rîvnit și de femei și de bărbați, acela de a fi omul pe care-l dorești, omul care e dorit. Rolul acesta satisfăcea și nevoia de regăsire a identității și de împlinire a ei. Sau cum spune scriitorul : „Spiritul lui *soap opera**, ca și spiritul optimismului american este reînnoirea ; dă-ne Doamne un rol nou în fiecare săptămînă ca să avem ce privi, dar un rol care să se potrivească cu cel vechi. Fiindcă așa e, Doamne, felul în care învățăm". S-ar părea că în dezbaterea propusă de cărțile lui în atîtea rînduri, dacă lumea pe care o creăm este mai reală pentru noi decît aceea care există, trece și piere, Mailer ajungea în „Marylin" la concluzia că amîndouă sînt același lucru și căuta să dea unei precare realități gravitatea și aura unei lumi de profunde implicații pentru sensul creației.

Cîndva acest romancier atît de sensibil la subtila dialectică generată de relația dintre mediul social ca totalitate și individ, se întreba dacă scriitorul în căutările sale de autodefinire și de definire a condiției umane într-o lume prea puțin umană „va ruina oare cele mai minunate secrete ale vieții sau va ajuta oare să elibereze un nou fel de om". Firește *Marylin* nu era o explorare în niciuna din aceste direcții, dar era o mărturie a fascinației pe care această uzină de irealitate care e Hollywood-ul** o exercita asupra scriitorului încă din perioada cînd publica romanul *Deer Park*, acum aproape douăzeci și cinci de ani. Poate pentru un studiu al mij-

---

* *Soap-opera* — melodrame sentimentaloide transmise în emisiunile radiofonice.

** Nu numai Hollywood-ul, dar și personajul ca atare, deoarece într-un recent volum : *Of Women and Their Elegance*, descris de autor drept „un jurnal imaginar, o carte povestită cuiva, o serie de interviuri care n-au avut loc niciodată între Marylin Monroe și Norman Mailer", scriitorul revine asupra actriței „în drumul ei către frumusețe, și asta după cum știm e începutul oricărei legende".

loacelor care, izolat, nu pot explica geneza acestei irealități, s-a apucat Mailer să producă, să joace și să regizeze filme. Sau poate pentru că filmul devenise atunci, pentru un moment, mediul potrivit pentru o altă examinare a aceluiași erou și protagonist existențialist dintr-un unghi de vedere, foarte apropiat de cel al persoanei a treia. Folosind mijloace de *ciné-vérité,* Mailer nu a renunțat de fapt la a se numi, a vorbi despre sine, prezența sa în film fiind concretă și evidentă (narcisiacă aproape) dincolo de ipostazele asumate. Experiența celor trei filme : *Wild 90, Beyond the Law* și *Maidstone,* cu încercarea lor de a exprima prin imaginea cinematică, folosită discursiv, opozițiile și ambiguitățile, tendințele distructive din lăuntru ale vieții americane, chiar dacă nu a fost concludentă, a însemnat o semnificativă explorare într-o nouă direcție, a unor noi mijloace de expresie a unei identități neliniștite și neliniștitoare.

În acea seară din Londra aveam să văd cel de al treilea film...

În fața clădirii renumitului loc de adunări, dezbateri și reprezentații de artă de avangardă din nord-vestul metropolei, *Round House,* o mulțime de tineri în diverse și de cele mai multe ori, decente variante ale ipostazelor *hippy-nostalgice,* coliere, amulete, pelerine, catifele drapate cu neglijență, bărbi și cizme tolstoiene. „Un bilet la care renunțați ?“ Îți pare rău, ar fi fost interesant să le cunoști reacția față de filmul lui Mailer, dar abia ai căpătat biletul, grație unui prieten binevoitor, așa că intri grăbit într-un fel de hală circulară, ceva între un circ și o sală de sporturi. Pe un coridor cu oameni aferați și agitați, așteptarea sosirii lui Mailer e la fel de tensionată ca și așteptarea unui campion de box la o întîlnire decisivă pentru titlul mondial.

Pătrunzi în uriașul *auditorium* și-ți dai seama că ai sosit cam devreme. Te îndrepți către un rînd de scaune ceva mai la margine. Te-ai așezat, vrei să te uiți în jur, dar auzi o voce amabilă la megafon care spune : „Locurile din margine sînt rezervate pentru prietenii domnului Mailer“. Nu te socotești un dușman al scriitorului, dar te ridici totuși și-ți găsești un loc mai în centrul

Scanned with OKEN Scanner

sălii. Te uiți înapoi și vezi că într-adevăr prietenii lui Mailer sînt chiar numeroși și au ocupat un sfert din auditorium. Probabil că scriitorul nu vrea să înfrunte o sală fără prieteni garantați mai dinainte...

Cu aerul ușor agresiv și sigur, Norman Mailer a intrat, urmat de o mică suită. Ținuta candidatului în alegeri care vrea să-și cîștige simpatia publicului, și ar fi mirat dacă nu și-ar cîștiga-o, nu-l părăsește nici o clipă. Se oprește printre rîndurile ocupate de prieteni și cu un zîmbet cuceritor, îmbrățișează grăbit și publicitar o femeie — evident actriță — tulburător de frumoasă, sau poate frumoasă așa cum trebuie să fie la o premieră de film. Dă mîna apoi cu cîțiva cunoscuți, la întîmplare, și cu asta micul ritual introductiv se pare că s-a terminat. Pentru Mailer e, după cum se șoptește prin jur, un record...

Pe scena luminată din plin de reflectoare, îi vezi însă obrazul frămîntat și deslușești încercarea de a-și compune un surîs liniștitor. Părul cărunt, creț, răvășit de mîna pe care și-o trece mereu peste cap, privirea ochilor albăstri-cenușii, mobilă și cercetătoare, accentuează, în ciuda pozei, trăsăturile de incertitudine de pe obraz. Discuția pornește mai greu. Mailer ar vrea să știe dacă lumea a văzut filmul. (*Maidstone* fusese prezentat în prealabil, în aceeași zi, de două ori). Mulți din cei prezenți ridică mîna și în același timp un tînăr pune prima întrebare : „De ce ați ales, după atîtea romane și cărți de succes, acest mijloc de expresie care este filmul ?“

Mailer zîmbește. Se vede că întrebarea i-a mai fost pusă de multe ori. Soarbe bere dintr-o conservă și încearcă să explice.

— Cîndva ajunsesem la concluzia că sînt mai bun ca scriitor decît ca om de acțiune. Într-adevăr, e una din rarele plăceri ale vieții cînd descoperi adevărul în vîrful peniței. Dar acum mă interesează aproape un singur lucru, să trezesc conștiința umană. Literatura e mai puțin directă, de altfel ești și singur cînd o faci. Ești într-un fel de izolare, pe cînd cinematograful e o muncă

a mai multora, o dezbatere a unui grup de oameni înainte de a fi filmul cuiva anume.

În *Maidstone*, aveam să-l văd după aceea — Mailer e desigur prezent în numeroase secvențe — discutînd cu echipa sa, cu oameni diverși despre film, și lucrul devine și mai evident. De altfel pelicula e o relatare a modului în care se face filmul, o imagine a vieții în care personalitatea umană e manipulată în scopuri mai mult sau mai puțin egoiste.

— Domnule Mailer, dumneavoastră ați avut în cărțile scrise pînă acum o atitudine de participare mai directă împotriva războiului din Vietnam, pentru libertățile cetățenești, dar în film păreți mai puțin preocupat de probleme politice...

Întrebarea vine de undeva din fundul sălii aflat în semiobscuritate.

— Credeți ? Scriitorul și în cărți, ca și aici în film, afectează conștiința epocii și indirect a istoriei timpului care-i urmează... Dar, bineînțeles, trebuie să ai răbdare... Și dumneata, — zîmbește el larg.

Sfîrșitul propoziției este acoperit de un glas insistent de la balcon, care repetă mereu : — Domnule Mailer, domnule Mailer... Insistentul de la balcon este făcut să tacă de către vecinii săi și scriitorul ezită să continue. Mai soarbe din bere, așteptînd parcă, și apoi reia :

— Atitudinea unui om este, ca și literatura, un comentariu. Cu cît mai vehement cu atît mai bine, dar e vorba de o vehemență organizată, demonstrativă și asta nu înseamnă neparticipare. Dimpotrivă, filmul meu e o participare, și el, la o dezbatere esențială, aceea cum arată viața noastră de azi în raport cu individul în societate.

Scriitorul pare să mai spună ceva dar cuvintele nu i se mai aud din cauza vacarmului din sală, a întreruperilor și a protestelor spontane. Se face liniște și din nou se aude clar glasul de mai înainte : — Domnule Mailer, domnule Mailer.

Criticul de film care conduce discuția ridică o privire orbită de reflectoare către balcon și face cu mîna un semn a încuviințare.

Scanned with OKEN Scanner

Glasul se aude acum ferm și răspicat, nu se poate vedea cine vorbește, s-ar părea însă că e un tînăr.

— Domnule Mailer, voiam să spun că filmul dumitale e un... Cuvîntul dur și neocolit e acoperit de fluierături, glasuri amuzate, exclamații de indignare, aprobări zgomotoase. Surprins parcă de violența cuvîntului, apostolul vehemenței și al obscenității provocatoare tresare, apoi zîmbește forțat și soarbe prelung din conservă, dă să o arunce pe scenă, dar se reține și o pune alături de el pe masă. Mai tîrziu, Mailer avea să ironizeze cu o stăpînită batjocură acest „mod" de a-ți exprima opiniile, chiar și ale lui proprii.

O întrebare de la o fată din primele rînduri — e vizibilă încercarea de a restabili un precar moment de calm — în ciuda bunelor ei intenții, continuă o situație tensionată pentru scriitor, sau poate că mă înșel asupra sensului ei.

Ezitarea e și în privirea albastră, dură, întunecată a ochilor lui Mailer.

— Nu credeți că filmul, ca și acele *non fiction novels* vă îndepărtează de roman ?

Poate provocarea din întrebare era cel mai bun mijloc de a-l stîrni pe scriitor, temperamentul său combativ reacționează imediat.

— Sînt ispitit să răspund că nu mi-e teamă să scriu un roman, cum nu i-ar fi teamă unui *beetle* de mărul care ar putea să cadă din pom. Dar așa cum am mai spus-o, cel mai bun mod de a crește nu e să scrii un roman după altul, ci să treci dintr-o activitate în alta, o idee care a început cu omul Renașterii. Și regăsindu-se : Și apoi asta nu-i o idee de-a mea doar... De altfel, după mine cea mai importantă funcție a artei e tocmai aceea de a neliniști, de a nu te lăsa să te mulțumești și prin urmare de a te împinge cît de departe poate arta să lărgească orizontul vieții umane. E tocmai ceea ce încearcă filmul meu să facă...

Readus pe un teren mai puțin discutabil, Mailer devine mai volubil, povestind cum a făcut filmul, cum l-a finanțat cu banii lui, cum a făcut o companie de filme, cum regizează, cum joacă... Și tot timpul, jucîndu-se pe

sine, Mailer pare să atragă atenția auditorilor săi, așa cum o face și în film, cît este de greu să te regăsești într-o lume care te copleșește prin amenințarea depersonalizării și a presiunii strivitoare a lumii obiectelor.

Și după aceea am văzut filmul lui Mailer, care reproducea într-un chip semnificativ ceva din această dificilă încercare de a te desprinde din hățișul împrejurărilor și întîmplărilor societății postindustriale, care tinde să manipuleze oamenii asemeni unor obiecte. Și mi-am adus aminte de tablourile pop, văzute în după-amiaza aceea la o expoziție, la *Tate Gallery*. Era o deosebire fundamentală, deși înrudirile sînt caracterizante și dau un aer de familie și unora și altora, între viziunea pictorilor englezi și aceea a celor americani. Artiștii englezi priveau materialul picturilor lor : obiectele vieții moderne, cu un sentiment ușor distant, afectuos, ușor amuzat, ca al colecționarului de curiozități sau de afișe. În schimb, artiștii americani, bombardați încă din copilărie de sloganurile publicitare, torturați de existența sau lipsa a mii de *gadgets*, chinuiți de miturile hiperafluenței, erau mai direcți, mai duri.

Era acea atingere, acea ofensivă a acelui *nothingness*, de care vorbea și Mailer, care-i făcea, probabil, să se înspăimînte de vidul posibil de dincolo de ele...

Scanned with OKEN Scanner

Portret în doi timpi

În dimineața aceea însorită și rece, Boston-ul părea un calm și muzeal popas în acest vîrtej al îndepărtării de trecut care e marele oraș american. Străzile păstrau un echilibru lucid și grațios între o istorie instalată în cotidian și un prezent arhitectural net și funcțional.

Trecusem printre pietrele verzi-cenușii ale mormintelor „părinților pelerini", risipite prin pajiștea arsă de asprimea iernii a *Common*-ului, fără a avea sentimentul că am pătruns într-o sacră rezervație a istoriei. Muzeele mi s-au părut întotdeauna încremenite într-o crispare dureroasă cînd încearcă să păstreze ceea ce e imposibil de reținut, zvîcnirea aceea irepetabilă a unui act de viață, unic și poate înscris într-o uimitoare imposibilitate a clipei. Copacii desfrunziți, cu trunchiurile lor negre, se înălțau deasupra pămîntului călcat de pașii altor amintiri, la fel de pierduți în timp ca și pietrele funerare cu inscripțiile șterse de vremi. Ceva mai încolo, prin centrul acestui parc, treceau grăbiți școlari cu șepci și fulare în culori vii, femei cu surîsul acela incert al dimineții pe buze, bărbați tineri sau mai vîrstnici, dar nimeni nu-și oprea privirea nici asupra pietrelor și nici asupra copacilor... Ceva mai încolo însă se aflase cîndva un ulm bătrîn, numit chiar astfel : *„the Old Elm"*.

Îl invocam cu gîndul, spunîndu-mi poate că voi avea șansa de a întîlni prin preajmă umbra vreunuia dintre aventuroșii călători debarcați aici de pe *„Mayflower"* sau a vreunuia dintre pirații, quakerii sau vrăjitoarele spînzurați prin veacul al șaptesprezecelea de crengile lui

de către vajnicii puritani de prin aceste locuri. Așteptam însă în zadar în dimineața aceea prea clară fantome de altădat, tot așa cum eram probabil singurul care mai întîrziam pe acolo tot căutînd să smulg istoriei măcar o indiferentă clipire din ochi.

Poate că aveam să fiu singurul care, în dimineața aceea învăluită într-o suflare glacială venită dinspre Ocean, se străduise, trecînd pe lîngă *Granary Burying Ground*, să descifreze vagile inscripții de pe stelele din veacuri ale celor trei semnatari ai Declarației de Independență, singurul care să fi rătăcit pe *Freedom Trail* — acea imaginară și reală Potecă a Libertății — oprindu-se zadarnic în fața semnelor unei istorii înscrise în încăperile încremenite în timp ale clădirilor coloniale din cărămidă roș-negricioasă, în bronzul înverzit al statuilor de soldați mai puțin anonimi ai luptei pentru independență, pe zidurile vechilor biserici cu clopotnițele albe și ascuțite împungînd cerul, pe pietrele acelea de mormînt, rotunjite și mărunte, risipite prin parcuri și înghesuite printre blocuri imense. Dar dialogul pe care-l așteptasem dintotdeauna între ce-a fost și ce e nu se închega deloc, cele două ipostaze coexistînd fără a comunica, și aceasta accentua iar sentimentul unei acute solitudini.

Ezitînd între *to outlive*, un fel de a supraviețui prin knockout și *to outlast*, un fel de a-și depăși sensul și folosul, tradițiile americane, constituite într-un timp istoric relativ scurt, nu se integrează prezentului, ci rezistă (cînd rezistă !) și capătă o oarecare vitalitate, în mod paradoxal, doar prin conservare.

Îmi căzuseră în mînă, nu de mult, două albume mai recente, *Foxfire Book* și *Foxfire 2**, care se opriseră și ele, de fapt, tot la acest stadiu al conservării, în încercarea de a face auzit ecoul trecutului în prezent, de a stabili poate pe o cale naivă, poate doar dintr-o grijă pioasă, un dialog, cine știe, poate imposibil în condițiile unei vieți care nu are timp nici să observe prezentul, atît de fascinată de viitor fiind.

---

* Ele aveau să ajungă de curînd la *Foxfire 6*...

Scanned with OKEN Scanner

Elevii unei școli din Georgia, avînd fermecătorul nume de Rabun Gap-Nacoochee School, se apucaseră să adune de la bătrînii de pe acele meleaguri sfaturi și rețete, istorii cu fantome, versuri folclorice, cîntece uitate. Și în interviuri cuceritor de stîngace și aproape autentice, în istorisiri epigramatice, în stihuri cînd mai sprintene cînd mai șchioape, bătrînii spuneau cum să fie țesute cergile de lînă, cum să fie clădită o casă din bîrne, cum să întocmești obada la roată, să potrivești pietrele de moară, să crești albinele, ce ritualuri trebuie păstrate la îngropăciunea celor dragi și cum să distilezi acasă, cu alambicul, whisky-ul...

Dialogul cu prezentul nu se poate limita, firește, la acest tip de derulare inversă a unor timpuri revolute, prin cutume și mai revolute și desigur, versurile lui Eliot îmi sunau și aici, și mai ales în acest caz, a zădărnicie : *"What might have been and what has been / Point to one end, which is always present"* (Ce-ar fi putut să fie și ce a fost / Te-ndreaptă către același lucru care-i prezentul totdeauna)...

Spiritul nostalgic în care se făcea restituirea — întreprinsă în paginile celor două albume — unor tehnici uitate și a reminiscențelor unui folclor pierdut exprima în fapt nu o „îndrăzneață aventură în istoria orală", ci mai degrabă convingerea în necesitatea „întoarcerii la natură", a evadării din prezentul vieții computerizate din marile orașe americane. Devorantului mers spre un viitor prefigurat doar în viața de fiecare zi nu i se asociază în Statele Unite valorile potențial active ale istoriei.

Mă plimbam prin Boston, orașul cu cele mai multe amintiri istorice din Statele Unite și-mi aminteam ceea ce spunea Gertrude Stein, poate ca o explicație, în *The Making of Americans* : „un adevărat american" este o „ființă a cărei tradiție a fost făurită în mai puțin de șaizeci de ani. N-avem nevoie decît să ne cunoaștem bunicii și pe noi înșine și istoria noastră e completă".

Cultura americană a manifestat o recurentă aspirație către un mediu social și un climat spiritual idealizat, mitic : întîi al „spiritului de frontieră" apoi acel al „visu-

lui american". Astăzi acest mediu și climat, opus vieții hiperindustrializate, este reprezentat prin așezările rezidențiale mai mici — *suburbia* — situate în afara orașelor mari, în plin mediu rural-agrar, mai apropiat de natura și atmosfera virtual idilică a vieții pastorale. Refugiu sau distanță iluzorie față de realitate, pastoralismul revine frecvent în evoluția literaturii americane, nu mai puțin frecventă fiind și reacția antipastorală — viziune ironică a încercării de regresiune în fața istoriei.

Mă plimbam prin Boston, centrul intelectual și rafinat al Noii Anglii, orașul celui mai vechi colegiu american, Harvard, și al celei mai complexe și moderne uzini a gîndirii, „M.I.T." (Institutul Tehnologic din Massachusetts), și bisericile albe cu turle ascuțite de lemn, casele acelea coloniale din bîrne, statuile ecvestre cu bronzul însingurat de ani, păreau mai degrabă indicații de decor decît o alternativă spirituală.

Nu încercam, în dimineața aceea cu soare îndepărtat și străin, să aflu încotro se poate îndrepta o lume care e preocupată mai degrabă de viitor decît de trecut, căci mi se părea firesc ca o asemenea lume să fie mai puțin determinată decît altele de tradiții sau de o anumită viziune a drumului ei. Căutam doar puncte de referință pentru o discuție care avea să se petreacă în ziua următoare, cînd metaforele aveau să devină mărturisiri.

*

Ne îndreptam ca atîția eroi ai literaturii moderne americane către promisiunile unor peisaje și locuri lipsite de acel *"hue and cry"*, caracteristic marilor aglomerări urbane.

Către ora cinci jumătate, în după-amiaza aceea, telefonul sunase în camera mea de hotel cu oarecare stăruință. Urmăream o emisiune la televizor în care un foarte neconvențional și vivace băiat de școală își mărturisea incertitudinea de fiecare clipă cînd face vreun lucru, întrucît nu știe dacă *"the real Ted"* (el) * sau *"the unreal Ted"*** e cel care-l face. Și-mi ziceam că

* Adevăratul Ted.
** Neadevăratul Ted.

literatura începe, desigur, de la bună ziua și de la abecedar.

La telefon, un glas puțin cam răgușit, ezitant, îmi comunicase dorința cuiva care „pretindea că e John Updike" de a mă vedea.

— *The real or the unreal Updike ?*

— Dacă-l veți recunoaște, e o șansă să fie *"the real"*...

Îl recunoscusem. Rezemat de un ghișeu, în hol, înalt și cam deșirat, avea același aer de ușoară stînjeneală, ca întotdeauna cînd stătea în picioare. Arăta ca un flăcău venit de undeva de la vreo fermă, cu fața aceea prelungă și pistruiată, un *„local boy"*, cum i-ar fi plăcut să-și numească eroul povestirilor sale, cam nelalocul lui la oraș. Ai fi putut crede că e stăpînit cumva de vreo rezervă sau dificultate în a comunica, dar imediat ce începea să vorbească, privirea pătrunzătoare, defensiv-ironică, surîsul care-i desena un fin păienjeniș în jurul ochilor și-i încrețea ușor nasul puternic, acvilin, dezmințeau impresia primă. Sofisticarea devenea evidentă.

Venea de la Washington, unde fusese rugat să accepte să facă o călătorie în țările africane de limbă engleză. Și acum aveam să mergem acasă la el, cu mașina, la Ipswich, cam la vreo 40 de mile depărtare.

Se-nserase și Bostonul, la ora aceea, nu era, asemeni altor mari orașe americane, inundat în luminile acelea orbitoare : roșii, verzi, albastre. Istoria, cîtă era, dispăruse total în întuneric. Înaintea noastră stăruia, desenată net pe fondul întunecat al străzii o singură reclamă luminoasă : un cerc roșu de neon și înlăuntrul lui un cap stilizat de iepure ; dedesubt : *Playboy Club*.

Gîndindu-mă la rătăcirile mele de dimineață, l-am întrebat ce „monumente" se dovedesc a avea mai multă vitalitate în imaginația și viața Americii — ale istoriei, ale trecutului sau ale prezentului.

— Îți mai aduci aminte de discuția noastră despre Rougemont ? Pronunțase ca și altădată numele cam ca Rushmore și din nou ezitasem, neștiind dacă Updike nu făcea aluzie cumva la muntele memorial în a cărui stîncă sînt sculptați, în dimensiuni uriașe, portretele

cîtorva din primii președinți ai Statelor Unite, sau la Denis de Rougemont, despre a cărui carte *L'amour dans l'Occident* discutasem cînd fusese în România, în urmă cu cîțiva ani. Îți amintești că la el dragostea e de fapt o prelungire a unei stări de spirit a celui care iubește. Eros e aliat astfel mai degrabă cu Thanatos decît cu Agape, iar dragostea devine în acest chip o respingere a vieții și o evaziune din ea, și nu o acceptare și o confundare cu ea. Aceasta e reacția americanului tipic față de istorie. A prelungi istoria înseamnă a ieși din timp. Ori anxietatea noastră fundamentală este aceea că nu existăm sau că vom înceta să existăm. Și atunci... atunci trăim în prezent, sau într-un prezent creat de noi, și iubim, pentru că în dragoste, ca și în prezent, propria noastră existență este confirmată și amplificată...

Conducea cu atenție. Un semnal roșu ne opri pentru cîteva clipe și abia atunci își întoarse capul spre mine și zîmbi : Rougemont, nu-i așa, nu Rushmore ?...

Ieșeam din oraș și înaintea noastră se distingeau vag în licărirea unor lampadare aburite parcă de ceață arcurile svelte ale unui pod uriaș. Mașina trecu zăngănind peste plăcile de fier umezite de răcoarea serii.

— *Mystic River Bridge**, spuse omul de la volan, întorcîndu-și profilul energic, ușor cabalin, spre mine. În licăririle de lumină care se succedau rapid îi zării obrazul, ca într-o fotografie multiplu repetată, dar luată mereu din alt unghi și nu-mi dădui seama dacă glumea sau nu. Da, trecem peste Podul Fluviului Mistic ca să ajungem pe Șoseaua Muncii Zadarnice. Acolo stau, pe *Labour in Vain Road***.

— Îți place să jonglezi cu simbolurile, John. Firește că au observat asta și criticii, și n-au ezitat să-ți reproșeze înclinația de a transforma realitatea în abstracțiune.... Nu cumva ți-ai ales noua locuință și din cauza numelui șoselei ?

— Poate, dar cum știi, simbolurile în cărțile mele îndreaptă către ceva, către o morală. Scriitorul nu construiește în van, el tinde sau vrea să influențeze. Nu

---

* Podul Fluviului Mistic.
** Șoseaua Muncii Zadarnice.

Scanned with OKEN Scanner

cred că bătrînul Lev își închipuia că scrie în zadar. Și deși criticii au spus și asta, nu sîntem cu toții niște simboluri și mai ales nu locuim în simboluri.

Cu Updike nu se poate să nu discuți despre literatură, a lui sau a altora. Pentru el întreaga lume e o metaforă strălucită pe care o reconstituie scriind-o. Observator foarte pătrunzător al societății actuale americane și al obiceiurilor ei, consideră totuși societatea în întregime ca o parabolă. Personajele, foarte atent construite și avînd o semnificație stăruitor marcată, uneori chiar și prin nume caracterizante, nu înfruntă decît reflectările în conștiință ale unei realități care pare inalterabilă. Răspunzînd unui critic care-i spunea că „istoria e în chip normal absentă" din opera lui, Updike îi atrăgea atenția că „dimpotrivă, în fiecare din romanele mele se notează precis un an și un președinte e la cîrmă".

Momentele acestea însă, datate atît de „precis" din punct de vedere „istoric", sînt folosite doar pentru a fixa mai bine o mitologie personală existentă în conștiința eroilor săi, ele nu sînt niciodată niște forțe active. Chiar dragostea despre care vorbește ca de o prezență vitală nu e decît un anestezic existențial : „o femeie iubită ușurează pentru moment durerea timpului".... Iar cînd cu superbia oricărui creator de lumi posibile a încercat să configureze în romane și nuvele o zonă, o așezare, desigur virtuală, pe o hartă a unei realități geografice potențiale, și i-a dat un nume : *Olinger* sau *Tarbox*, a precizat : „Olinger e o stare de spirit". *(Olinger is a state of mind)*. Romancier de o subtilă și rafinată intelectualitate, caracterizat printr-o scriitură care utilizează frecvent virtuțile paradoxului și ale ironiei, romancier al tensiunii spirituale dintre timp și eternitate, dintre pasiune și vină, dintre ordinea naturală și cea morală, Updike este, așa cum l-a și definit Alfred Kazin : „un mare călător cerebral prin multiplele meleaguri ale posibilității americane".

Mă gîndeam la aceasta în timp ce mașina trecea printr-o regiune cu case mai rare ; întunericul devenise mai dens, peisajul mi se părea mai pronunțat rural

Scanned with OKEN Scanner

și într-un raccourci rapid refăceam un itinerar pe care Updike îl parcursese în scrisul lui început acum vreo douăzeci de ani, cînd terminase universitatea de mari tradiții literare de la Harvard. Povestirile sale începuseră cu marele oraș, acolo unde fusese și *alma mater*, apoi trecuseră în zona micilor orașe apropiate de acel în care-și trăise copilăria și adolescența, Shillington, ca după aceea romanele să se fixeze într-un cadru pastoral, îndepărtat de marile centre urbane. Mișcarea aceasta de la marele oraș la mica așezare din regiuni rurale și apoi către ferme rudimentare e un fel de sugestie a unei mișcări în timp sau în spațiu și e un comentar asupra încercării de revenire la valorile naturii. De aici și caracterul antipastoral pe care-l au uneori romanele, deoarece Updike arată în *Rabbit Run* (Rabbit, fugi) sau *Couples* (Cupluri) că această întoarcere la natură, înecată în lumea acțiunilor cotidiene, și-a pierdut caracterul idealizat romantic, s-a degradat și a fost sărăcită de conținutul ei moral ideal. În contextul vieții moderne, întoarcerea la natură a ajuns să însemne o revenire la o lume mental și psihic simplificată, sărăcită de orice rafinament spiritual, o reîntoarcere la primitivitate.

În lumina farurilor, orbit sau fascinat de lumină, un iepure sau poate o veveriță se oprise în mijlocul șoselei. Mergeam foarte rapid și-mi amintii că-l văzusem doar cînd mașina se abătu deodată și derapă puțin. Atent și precis în brusca sucire a volanului, Updike remarcă detașat: *Rabbit running home. Too much light it's no good**. Era poate o notă de autoironie în ce spunea, dacă mă gîndeam la romanul lui, *Rabbit Redux*, în care eroul, Rabbit (Iepure), revenit acasă, decade mereu, supunîndu-se unei domesticități mediocre și lipsite de orizont.

Copacii se făceau mai rari. Ieșisem din pădure, și acum șoseaua trecea printre firme luminoase, aceleași în oricare din micile orășele americane. Există o anume pace a monotoniei, deși de obicei ea e neliniștitoare. Acum însă monotonia centrului comercial al Ispwichului se arăta a fi liniștitoare. Și deodată, după un drum

---

* Un iepure care aleargă spre casă. Prea multă lumină nu-i bine.

Scanned with OKEN Scanner

fără lumini, care mi se păru nu știu de ce foarte lung, mașina se opri în fața unei case cu etaj, cu ferestrele de la parter luminate.

— *Here we are**.

Am urcat cîteva trepte și doi cîini țîșniră în întîmpinarea noastră. Mari și prietenoși ne însoțiră pînă într-un *sitting room*, cu nelipsitul cămin și un *rocking-chair*, unde ne aștepta stăpîna lor, Mary, o femeie sveltă și grațioasă, cu o privire de strălucire interioară intensă și reținută. După un probabil ritual domestic — Updike lipsise toată ziua de acasă — în care scrisorile, facturile și cecurile zilei fură deschise și comentate în scurte formule care-mi rămîneau străine, îmi fu prezentată casa, precum ilustrațiile dintr-un album de familie.

— Copiii, spuse scurt Updike, deschizînd o ușă și numindu-i. În întunericul luminat doar de licărirea verde-albăstruie a televizorului, zării umbre imprecise de capete, mîini și trupuri. *Hallo* — o clipă sau poate și mai puțin mi se păru că disting niște fețe întoarse spre noi : *Hi !* Ușa se închise și intrarăm în camera de lucru, mare, luminoasă, cu pereții pînă la tavan plini de rafturi cu cărți, traduceri în diferite limbi și apoi ne-am întors, întîrziind o clipă în bucătărie, unde Mary pregătea cina, în prima încăpere.

În seara aceea, ca și în a doua zi, impresia care o avusesem din prima clipă : aceea a unui cămin, a unei atmosfere de viețuire calmă, domestică, avea să devină mai ezitantă. Mă aflam, așa cum o afirmau și romanele lui Updike, într-o lume a cărei trăsătură dominantă era ceea ce numesc americanii „domesticity". Îl ascultam pe acest spirit subtil chiar și atunci cînd era intenționat naiv, spunîndu-mi pe un ton ușor apologetic :

— Știi bine că fiecare din noi are sau e de presupus că are o lume a obișnuitului *(ordinariness)*, ceea ce Freud numea lumea de fiecare zi, pe care o opunea lumilor imaginației sale. Poate că această lume a obișnuitului nu-i chiar atît de obișnuită și de calmă pe cît

---

* Am ajuns.

Scanned with OKEN Scanner

se pare sau poate că e doar una din formele pe care le ia o amintire ipotetică.

Și la o privire mai atentă observai într-adevăr în casă o voită austeritate contrazisă parcă de intenția dezinvoltă a aranjamentului interior. Firește, nuanțele acestea nu pot fi niciînd prea certe, iar balzacianismul nu e întotdeauna revelator. Și mai ales în afară literaturii. Updike scrisese romanul domesticității *Rabbit Run*, dar și al neîncetatei lupte împotriva ei, al eșecului încercării de a considera căsnicia drept temelie a tot și a toate, *The Centaur* (Centaurul), romanul unei mitizate dragoste filiale, dar și al distanței, ironice și lucide față de înduioșările și amintirile adolescenței, ca să continue în *Couples*, romanul vieții promiscue a familiilor confortabil instalate în zonele rezidențiale — suburbia — din apropierea marilor orașe, imagine profund antipastorală a pervertirii acestei domesticități în contrariul ei. Ferme sau mici așezări, sate sau păduri, locurile acestor „secunde" situații sînt nu atît un mediu, cît o condiție umană, o metaforă a treptelor unei evoluții morale. Pastoralismul idilic și antipastoralismul degradării devin astfel la Updike nu o judecată asupra naturii, ci a unei stări de spirit, a răsfrîngerii ei în reacțiile morale și spirituale ale personajelor sale, prizonieri sau liberi într-o lume în care ordinea naturală nu este întotdeauna aceeași cu ordinea morală.

— Totuși nu cred că trăim în amintiri pe care le perpetuăm și în forme concrete în jurul nostru...

— În orice caz ceea ce creăm în jurul nostru e un fel de localizare a amintirii. Probabil că și scrisul e același lucru ca și femeia iubită care localizează o nostalgie. Surîse ironic. Iată de ce cred, printre alte rațiuni, că scrisul nu se poate lipsi de precizie, cu atît mai necesară cu cît totul pare a fi neclar, tulbure *(fuzzy)*. Lucrurile trebuie spuse cu toată acuitatea. Vonnegut, de pildă, bunul meu prieten, în *Slaughterhouse Five* (Abatorul nr. cinci), încearcă să nu înspăimînte oamenii scriind cu incisivitate despre o realitate foarte crudă : infernul de foc al distrugerii Dresdei și atunci îndulcește *(soften)* într-un fel lucrurile făcîndu-l pe erou să poată evada,

Scanned with OKEN Scanner

cînd situațiile devin insuportabile, într-o lume imaginară : Tralfamadore, unde totul e liniștitor și alinător... Crezi oare că precizia, această necesară tensiune a cuvîntului și a scrisului e condamnată azi ?

Întrebarea era prea retorică așa că nu i-am răspuns. Ezitam, dar Mary îmi curmă ezitările invitîndu-ne la masă. Seara se sfîrși mai devreme, Updike fiind obosit, deoarece venise cu mașina tocmai de la Washington.

Urcarăm scara care ducea spre dormitoare și John îmi spuse că voi dormi în camera fiicei sale. „Și ca să adormi mai repede, uite cea mai bună carte care a fost scrisă despre mine".

Camera era spațioasă și cam rece, tapetul roz-alb, ferestrele dădeau spre un rîu care trecea prin spatele casei și spre un peisaj cu copaci rari și dezolați, pe pereți erau desene naive de animale și încercînd să citesc cartea primită am adormit într-adevăr de ajuns de repede...

*

A doua zi, Updike care părea cam obosit (nu prea dormise) m-a dus la rîul din spatele casei, mi-a explicat originea numelui *Labour in Vain Creek* — rîul fiind foarte repede nu se putea vîsli în susul apei decît cu multă trudă și cu prea puține rezultate —, mi-a arătat debarcaderul pe care îl construise singur și țarcul cu cîteva oi și alte animale, o încercare de a crea reminiscențe ale vieții de pe o fermă, a copilăriei sau adolescenței poate.

Casa era departe de șosea și în dimineața aceea o pace ireală se înstăpînise în jurul nostru. Nimic nu părea să o tulbure și silueta fetei mai mari a lui John care se îndepărta grăbită spre școală părea să se miște ca într-un film mut. Vorbeam puțin și cu pauze lungi.

Trebuia să mă întorc la Boston. L-am lăsat pe Updike să-și pregătească *speech*-urile călătoriei în Africa și împreună cu Mary, care se ducea la niște cursuri de decorație interioară, am plecat spre oraș.

Am trecut din nou peste *Mystic River Bridge*, care lucea acum din toată fierăria lui și peste apă am zărit,

detaşîndu-se net pe cerul înalt şi luminos, uriaşele geometrii ale imenselor blocuri, sclipind din mii de ferestre. Undeva departe se ghiceau, pierdute printre copacii desfrunziţi, turnurile albe, ascuţite, ale bisericilor din anii dintîi ai Noii Anglii.

*

Cam aşa arăta în anul acela — văzută din afară — lumea literaturii lui Updike...

Relaţiile dintre personaje variau, dar în esenţă acesta era cadrul în care se desfăşurau episoadele celor mai multe din comediile, dramele, complicaţiile şi problemele vieţii din „suburbia“ Noii Anglii. Ulterior şi personajele şi scena se vor schimba, dar nu în mod fundamental. Mai ales în relaţie cu acest erou central, autorul.

La început e dorinţa evaziunii din mica aşezare provincială din Pennsylvania. E vizibilă o profundă nelinişte ca şi o nevoie acută de certitudine a impactului pe care individul îl are sau îl poate avea asupra lumii reale, e ceea ce orientează o mişcare numai aparent exterioară. *The local boy* din Shillington, sufocat şi chinuit de opresiunea şi de tensiunile dintr-o familie ruinată de eşecuri, va căuta posibilităţile refuzate aici într-un alt mediu.

„Eram o familie mijlocie care, în perioada Depresiunii, se zbătea pe marginea sărăciei ; voiam din tot sufletul să evit soarta tatălui meu în lupta grea pentru a reuşi ; creionul şi hîrtia erau ieftine, nu ca multe alte jucării“. Explicaţia biografică e aproape balzaciană.

După cele două popasuri de studii la sofisticatele universităţi Harvard şi Oxford, după un stagiu de cunoaştere şi recunoaştere din partea „establishment“-ului literar din New York, Updike se stabileşte în Noua Anglie, teritoriu al invocatelor tradiţii şi al eliberării de ele, rezervat mediilor rafinate ale societăţii afluente americane. Există în acest itinerar o deliberată alegere a locurilor şi a contextului social — departe de mărginirea şi rigiditatea provincială, o distanţare ironică faţă de fluiditatea cosmopolită a opiniilor şi a relaţiilor new-

Scanned with OKEN Scanner

yorkeze, și o instalare într-o lume moralmente eliberată, dar în același timp atentă la aparențele respectabilității. Noul venit are chiar o atitudine polemică față de tendința scriitorilor americani de a considera universul acesta al claselor înlesnite ca un pustiu al irealității. Nuvelele și romanele lui vor argumenta, cu subtilă inteligență și cu o fantezie nu ferită de alunecări demonstrative, tocmai complexitatea existențială a relațiilor dintre acești oameni bîntuiți de panica foamei după lucruri, de spaima decăderii fizice și a morții, de prăbușirea în neantul uitării.

O autobiografie continuă, explorată cu o rafinată și dezinvoltă virtuozitate, iată pînă la urmă subiectul și obiectul chiar al operei lui Updike, care, în această privință, îi depășește pe Philip Roth, pe John Cheever și, desigur, pe Norman Mailer. Autorul se confundă aproape total cu conștiința naratorului, distanța dintre cele două ipostaze este foarte rar evidentă, limitele autocunoașterii personajelor coincid mereu cu limitele scrutării biografice a scriitorului.

Dorința, vinovăția dorinței, vidul emoțional, decăderea și dezintegrarea eticii protestante, complicațiile vieții zilnice în aspectul lor moral sînt proiectate în evoluția și involuția lor în cadrul familiei de cele mai multe ori cu copii — miturile cotidiene ale cuplului american situat la un nivel superior pe scara socială înlocuind de cele mai multe ori *larii* și *penații* casei.

Cînd, în urma călătoriei din Africa, a publicat romanul *The Coup* (Lovitura) — salutat de critici ca o ruptură, ca și o ieșire din viața „suburbiei", deoarece se petrece într-o imaginară republică vest-africană — Updike părea să fi dat viață unei mai vechi afirmații dintr-o recenzie : „Africa... rămîne o invitație la imaginație". Scriitorul care declara că „se simte acasă" în viața personajului principal — evident ! — președintele Elleloû, îl va face însă și pe acesta să sufere din pricina traumelor căsătoriei și ale imprevizibilelor capricii ale dragostei. Umilințele pe care le îndură din partea iubitelor și a celor *patru* neveste, vulnerabilitatea în fața schimbărilor de umoare și de afecțiune ale

Scanned with OKEN Scanner

femeilor readuc în minte temele familiare ale lui Updike : vicisitudinile relațiilor amoroase, subtila eroziune a căsniciei americane, emergența unei noi moralități sau amoralități, declinul credinței. Eliberarea de obsesia autoscrutării, de intenția rectificării voluntare sau involuntare a biografiei se dovedește a fi dificilă. Scriitorul încearcă să-și teoretizeze înclinația și-și justifică schimbările din comportare sau de... coabitare. „Lumea atît de potrivnică, de rezistentă și de umilitoare poate fi rectificată, modificată, pedepsită, purificată în actul mimesis-ului"... Ca apoi, menținîndu-și afirmația, să califice acest proces drept o predestinare : „Am observat, atît de des încît a încetat să mă surprindă, o trăsătură profetică a ficțiunilor mele, mergînd chiar pînă la apariția ulterioară a unor personaje inițial fictive. Scriem, așadar, din latențe ca și din memorie".

Latențele din *Museums and Women* (Muzee și femei), o culegere de nuvele, se vor exterioriza în romanul *Marry Me* (Căsătorește-te cu mine), o cerere publică în căsătorie făcută soției de azi, înainte chiar de despărțirea de Mary, soția și eroina frecvent întîlnită în povestirile anterioare. Iată cum personaje și situații fictive ale unor biografii imaginare se transformă ulterior în personaje și situații reale ale biografiei scriitorului. Critica nu a ezitat după această experiență existențială să-l numească pe Updike „poetul laureat al vieții domestice dar și al... divorțului".

Spaima metafizică a dezintegrării și a declinului a devenit poate mai acută, relația cu divinitatea mai precară și mai îndoielnică, scriitura lui Updike, în povestiri și romane, cu rafinamentul ei exasperant pare a încerca să construiască o aparență de soliditate acestei lumi pîndită totuși de neant, să încerce a afirma însăși existența scrisului care-l confirmă pe scriitor. Spațiul acestei virtuale biografii este cît mai aproape de real : decorul, firește, nu e același, nominal personajele sînt altele, vechea dar comoda casă din Ipswich a fost înlocuită cu o alta, o veche reședință colonială dintr-o mică și liniștită așezare apropiată, Georgetown. Relația scriitorului cu opera și cu lumea pe care și-o circumscrie este însă

Scanned with OKEN Scanner

aceeași, autentificînd mereu mai pregnant o continuitate tematică și structurală, un teritoriu imaginar, dar și real al cărui senior și proprietar e scriitorul, o lume în care Olinger sau Tarbox există pe harta posibilităților umane și ale scrisului.

O permanentă tatonare a acestor posibilități e vizibilă în scrierile lui Updike, sau mai exact o nevoie de constatare a limitelor, a finitudinii lor, spaima de infinit fiind aici egală cu spaima extincției, limitele, precum se știe, dînd senzația soliditătii, a *existenței* vieții. În acest mod se produce un proces invers celui obișnuit : intensa preocupare de a sublinia legătura a tot ce scrie cu propria sa viață pare să constituie o asigurare pentru el însuși că este aceeași ființă cu „scriitorul“ Updike, că este o ființă reală și nu cea rezultată din propriile ficțiuni. Și în această lume fără direcția în care vechile obiceiuri și legi se schimbă în chip subtil și uneori inexplicabil, ceva trebuie să dea, chiar trecătoare, senzația imposibilei permanențe. „O femeie iubită localizează o nostalgie... ușurează pentru moment durerea timpului“. Pentru moment, în timp ce infinitele variante ale autobiografiei sînt adevărata și singura permanență, opțiuni mereu deschise pentru o nouă cale, pentru o nouă existență.

Într-una din povestirile dintr-o recentă culegere, intitulată dealtfel, „Probleme“ *(Problems and other Stories)*, Updike solicită cititorului un răspuns la o situație enunțată în termeni apropiați unei teoreme : „În timpul nopții A, deși doarme cu B, o visează pe C...“ El are senzația unei prezențe feminine de o intensă vitalitate și e cuprins de o puternică dorință... A se trezește tulburat. Somnul lui B de lîngă el e liniștit ; ea se odihnește fiind convinsă că A o iubește. Într-adevăr el a părăsit-o pe C pentru ea, ca să-i dovedească acest lucru.

PROBLEMA : Pe cine a trădat A mai profund, pe B sau pe C ?“

E discutabil de fapt dacă A „trădează“, căci „trădarea“ în acest caz e doar regretul pe care îl încearcă alegînd, el rămînînd omul opțiunilor deschise. „O per-

Scanned with OKEN Scanner

soană care are ceea ce dorește, scrie Updike, o persoană satisfăcută, mulțumită, încetează de a fi cineva... Sînt de părere că a fi cineva înseamnă să fii într-o stare de tensiune, să fii într-o ipostază dialectică..."

Justificarea uneia sau alteia dintre ipostaze nu se poate, desigur, matematiza și de aceea multiplele variante ale aceleiași autobiografii constituie, poate, singurul răspuns la zadarnica tentativă de a înlocui eternitatea cu realitatea imaginară și mereu alta a fiecărei zi.

. . . . . .

Cel mai recent roman al lui Updike are titlul: „Rabbit e bogat" *(Rabbit is Rich)*...

Scanned with OKEN Scanner

UN EROU UITAT AL ANILOR '60

Erou, prin anii 60, al unui adevărat cult întreținut cu deosebire de tinerii dezamăgiți și debusolați ai acelui timp — și nu numai de ei — Salinger este astăzi aproape uitat. Din 1965 el nu a mai publicat nimic, iar referirile la opera sa au devenit în Statele Unite tot mai rare chiar și în studiile sau articolele din publicațiile academice. Nimeni nu mai încearcă, precum altădată, să tulbure solitudinea refugiului său din Cornish, New Hampshire, rămas ca și în trecut inaccesibil oricărei intruziuni.

Grija cu care era păstrată și păzită această izolare, tentativele de zădărnicire — uneori prin autoironice mistificări — a oricărei explorări sau exploatări a evenimentelor biografice proprii de către editori, cercetători sau ziariști, făcuseră pe un critic să-l numească pe Salinger o... Greta Garbo a literelor americane.

Scriitorul se arătase însă, de la primele povestiri publicate, preocupat de efectele negative ale presiunii mediului incomprehensiv asupra celor înzestrați cu o sensibilitate sau cu o forță creatoare și spirituală neobișnuită. În *The Varioni Brothers* (1943), Salinger va descrie cu oarecare naivitate tezistă urmările tragice pe care le au neglijarea preocupărilor artistice reale și căutarea succesului artistic imediat. Mai tîrziu, relația dintre cei doi termeni, dusă pînă la consecințele ei cele mai acute, va culmina în prăbușirea și moartea — spirituală și fizică a artistului, drept rezultat al incomprehensiunii societății. Tema, evident romantică va fi reluată însă din perspectiva alienării omului modern,

într-o serie de schițe și nuvele, narînd diferite episoade semnificative din viața eroului obsesiv și ilustrativ pentru relația artist—lume, Seymour (în pronunțare : *see more* — cel ce vede mai mult ?) Glass. Cea mai amplă nuvelă din acest ciclu : *Seymour, an Introduction* (1963) marchează dealtfel și încheierea fazei publice a scrisului lui Salinger. (Un scurt episod din copilăria aceluiași erou va apare, după doi ani, în „New Yorker" și de atunci... tăcere). *

Și totuși, dincolo de această ostentativă distanțare față de lume, se poate observa o relație mai subtilă între ființa publică și cea particulară a scriitorului. Examinarea mai atentă a diferitelor momente ale creației sale relevă o condiționare constantă a activității artistice de către publicul care urma să se bucure de roadele ei. Este vizibil un demers conștient de adecvare a povestirilor din diverse perioade la experiența culturală și intelectuală a cititorilor cărora le erau destinate. Primele, publicate în „Post" și „Collier's", țin seama chiar de contextul lecturilor oferite obișnuiților revistei, avînd un caracter relativ convențional și sentimental și ficționalizează, deajuns de transparent, întîmplări din biografia autorului. Pe de altă parte, Salinger publică, în aceeași perioadă, în „Esquire", o considerare autoironică a problemelor sale profesionale ca... scriitor pentru „Collier's". El va continua totuși să scrie pentru cele două reviste — povestirile vor introduce pe rînd motive și personaje ca „fratele mort", „artistul martir", „mica fetiță inocentă", „băiatul rătăcitor" etc., care vor reveni în alt context în opera sa — dar, semnificativ, istorisirile nu vor fi strînse niciodată în volume. Colaborarea va înceta odată cu apariția în revista de un deosebit prestigiu intelectual „New Yorker" a primei versiuni a unui capitol din viitorul roman *The Catcher in the Rye*. De această dată, *Slight Rebellion Off Madison* corespunde cu tipul de narațiune frecvent întîlnit în paginile noii reviste și nu mai este vorba de o narațiune semibiografică.

* Întreruptă doar mai de mult de o ediție-pirat a unor povestiri mai vechi, răspîndite prin reviste și nepublicate în volum.

Scanned with OKEN Scanner

Opuse genului de literatură a energiei și competenței din deceniile ulterioare celui de al doilea război mondial, schițele și nuvelele din „New Yorker" relatează deobicei un moment de criză, o nereușită a adaptării unor personaje la norma comună, neacceptată de altfel. Tonul e reținut, autoironic, umorul e sardonic sau amar, eșecul e întîmpinat cu emoție stăpînită dacă nu chiar stînjenită, nuanțele sînt implicite, iar reacțiile explicite reduse la minimum. Înlesnind o potențare mult mai selectivă și mai complexă a experienței personale, spre deosebire de transferul direct, aproape imediat, din faza anterioară, refuzul public al exploatării biografiei capătă acum o motivare estetică mai profundă.

Notorietatea cîștigată în cercul mai restrîns al intelectualității americane, prin publicarea în „New Yorker" — Salinger devine un colaborator regulat al revistei — se va extinde în cele mai largi cercuri ale opiniei publice odată cu apariția romanului *The Catcher in the Rye*. Aparent deosebit de tipul de scriere confesivă, romanul folosește narațiunea la persoana întîi pentru a întreține un permanent dialog cu cititorul, adresîndu-se, chiar cînd pare să nu o facă, unui interlocutor pe care și-l asociază prin referiri la un fond presupus comun al experienței amîndurora. Notorietatea se va transforma în popularitate prin evocarea, cu o deosebită forță sugestivă a obiectivării subiectivării, a unor realități generalizate în epocă, a unor preocupări, obsesii și traume aparținînd unor categorii foarte largi de oameni, care se vor recunoaște în „băiatul rătăcitor" (the errant boy), Holden Caulfeld, identificîndu-se cu el.

Într-un sens romanul poate fi considerat a marca momentul de maximă desprindere a autorului de obsesia propriei biografii*, de maximă obiectivare a figurii publice a scriitorului care dispare aproape ca persoană reală — refuzul publicității privind viața particulară e mai categoric decît oricînd — devenind mai cu seamă

---

* După doi ani avea să declare totuși, într-un unic interviu acordat unei eleve, că : *„anii copilăriei mele au fost foarte asemănători cu ai băiatului din carte"* și că *„a fost foarte ușurat"*, cînd a terminat *„cu relatarea lor oamenilor"*.

Scanned with OKEN Scanner

autorul unuia din cele mai faimoase best-seller-uri ale epocii. Așteptărilor acestui nou public, creatorul unui nou personaj fictiv *autorul,* va căuta Salinger să le răspundă în ceea ce va scrie după aceea. Cu această *persona* se va identifica el în noile sale nuvele și, în deosebi, în *Seymour, An Introduction.* Adresîndu-se cititorului, naratorul acestei povestiri, Buddy Glass, considerat de Salinger într-un comentariu asupra altor nuvele : *Franny and Zooey* drept „un alter-ego și colaborator" al său, menționează o serie de incidente și întîmplări personale, care aparțin de fapt biografiei scriitorului însuși. Printre altele, el amintește de trei povestiri pe care le-ar fi scris și care sînt însă ale lui Salinger. Și într-un fel, dincolo de digresiuni, circumlocuții, imprecații și apostrofări ale cititorului, nuvela e un solilocviu al autorului care-l pune pe Buddy să descrie încercarea de a reconstitui figura lui Seymour astfel : „Scriu despre *singura* persoană pe care am cunoscut-o vreodată..." (s.n.).

Jucîndu-se în acest fel cu cititorul și cu realitatea, căutînd să realizeze o comunicare directă care să anuleze deosebirea dintre creat și real, Salinger minează însăși autoritatea actului artistic. Dealtfel, la un moment dat, Buddy Glass exclamă : „Cît aș vrea, Doamne, ca mai întîi cititorul să aibă ceva grozav să-mi spună mie. O, tu, cel de colo, cu tăcerea ta aurită de invidiat".

Tăcere pe care scriitorul din spatele lui Buddy Glass a și adoptat-o pînă la urmă. Din 1965, Salinger nu a mai publicat nimic...

*

Deși a creat o lume populată de personaje care se mișcă într-un spațiu social rarefiat, Salinger a reușit să prezinte totuși, în chip sezisant, aspecte acute ale dezechilibrului și nesiguranței unui univers profund tulburat de probleme psihice și spirituale fără soluție. Dotat cu un penetrant talent în a observa cu precizie și finețe detalii deosebit de semnificative ale vieții de toate zilele, el s-a oprit asupra unor fapte și reacții ce au un sens

Scanned with OKEN Scanner

mult mai neliniștitor decît pare la prima vedere. Esteticianul Ernst Fischer stăruia în *Despre necesitatea artei* asupra caracterului integrator al acestor observații, arătînd că, în ciuda faptului că „pleacă de la mozaicuri de amănunte, de gesturi, de frînturi de conversație, de situații abia schițate, Salinger creează o întreagă atmosferă și dezvăluie noi aspecte ale realității psihologice și sociale... La Salinger realitatea este descoperită în noutatea ei prin mijlocirea unor tineri sau a unor copii dezgustați de lumea care îi înconjoară și-i împinge, într-un fel sau altul, să caute sensul vieții".

Încă în primele povestiri, Salinger investighează cu deosebire ceea ce s-ar putea numi „cealaltă lume" a tinerilor și copiilor, opuși întîi părinților lor care-i înțeleg mai puțin sau deloc (v. *Personal Notes on an Infantryman, Elaine* ș.a.), apoi societății în general la care ei se adaptează foarte greu sau deloc *(The Long Debut of Lois Taggett, A Young Girl in 1941 with no Waist at All* ș.a.). E vizibilă influența a doi scriitori americani care au marcat întreaga generație de după război și anume a lui Ring Lardner, cu sarcasticele sale descrieri ale coruptiei morale și a lui Fitzgerald Scott cu convingerea existenței unei inocențe făurite prin sine și în afara lumii „celeilalte". Semnificative în sensul fertilizării unei sensibilități artistice deosebite ar putea fi considerate și preferințele mărturisite cîndva de Salinger.

„Îi iubesc, spunea el, pe Kafka, Flaubert, Tolstoi, Cehov, Dostoievski, Proust, O'Casey, Rilke, Lorca, Keats, Rimbaud, Burns, E. Brontë, Jane Austen, Henry James, Blake, Coleridge. Nu voi numi, adăuga el, nici un scriitor în viață. Nu cred că e just"... Deși își arăta totuși preferința și pentru unul din aceștia, — e vorba de O'Casey, atunci în viață — trebuie să remarcăm, în ciuda diversității numelor, gustul autorului pentru scriitorii creatori de lumi particulare.

Lumea particulară pe care Salinger încearcă să o examineze și astfel să-i facă mai vizibile meandrele și impasurile, e lumea alienării omului contemporan, cu tristețea, oroarea și absurdul ei.

Scanned with OKEN Scanner

În cele mai caracteristice povestiri, prozatorul prezintă două sau trei personaje, considerate într-un moment de criză ; de cele mai multe ori desfășurarea faptelor care i-a adus aici nu este prea clară, fiind sugerată doar într-o măsură, prin dialog sau prin tonul relatării. Starea de pronunțată vulnerabilitate a oamenilor, tineri sau maturi, față de dezastre emoționale este fundamentală.

Scriitorul nu construiește o lume a ficțiunii deosebit de substanțială în detaliile ei concrete și, cu toată acuitatea și vivacitatea prezenței personajelor, nu se poate reconstitui mediul din care vin în multe din articulațiile lui. Aceasta se explică prin faptul, observat și de unii critici americani, că personajele ca și dezastrele care se abat asupra lor au o motivare existențială mai pronunțat psihică decît socială, iar senzația de viață reală vine doar din posibilitatea identificării prin ei a unor situații umane limită, frecvente în această lume a înstrăinării, ca și din dezvăluirea permanenței primejdiilor morale, a dezastrelor emoționale într-o lume în care luarea unor hotărîri personale este limitată și chiar zădărnicită de factori ostili afirmării voinței individuale.

Este adevărat că în ultimele sale povestiri : *Franny and Zooey* (1955—1957), *Seymour : An Introduction* 1959), în care și preocupările pentru corpul de învățături budiste Zen se exprimă printr-o retorică ostentativă și adeseori directă, această critică implicită pare a fi covîrșită și anulată chiar de îndoiala în utilitatea ei, constituind doar — în intenția autorului — o modalitate de a investiga procesele cele mai intime ale spiritului uman. De la refuzul negator și atoatenecruțător al lui Holden Caulfield din *De veghe în lanul de secară,* căruia „nu-i plăceau un milion de lucruri, nu-i plăceau", la acceptarea ideii că societatea aceasta, generatoare de urît și singurătate, e însăși iubirea, însuși Isus, critica tinde să se transforme în absolvire. De altfel, marii maeștri arcași Zen sînt aceia care te învață să nu nimerești în ținta propusă... iar condiția esențială Zen este aceea a contopirii ființei proprii cu universul, fără a-ți

Scanned with OKEN Scanner

pierde identitatea, printr-o dragoste care *este* și nu urmărește nimic.

Principiul acesta al dragostei care nu înseamnă în fapt dorință, ci singura posibilitate de a trăi într-o lume pîndită de universalitatea neînțelegerii, a imoralității, a lipsei de interes pentru celălalt, a luat diferite forme și înfățișări în opera lui Salinger. O cercetare mai atentă a semnificației lui în diferitele momente ale creației scriitorului ne permite conturarea unei imagini a evoluției de la căutarea inocenței copilăriei la căutarea identificării dragostei cu lumea.

Eseistul american William Weigand pornește de la ideea că întreaga operă a lui Salinger ar fi o ilustrare a diferitelor forme luate de așa-numita „febră-banana", boală mortală a „peștilor-banana".

Într-una din cele mai interesante povestiri ale scriitorului, intitulată : *O zi perfectă pentru peștele-banană* (*A Perfect Day for Bananafish,* 1948), eroul, Seymour Glass, întors din război și recent căsătorit, întîlnește pe plajă o fetiță de patru ani, Sybil, cu care are următorul dialog :

„Să fii cu ochii în patru ca să-i vezi pe peștii-banană. Ziua de azi e o zi foarte potrivită pentru peștii-banană".

„Nu zăresc nici unul", zise Sybil.

„Te cred și eu. Obiceiurile lor sînt foarte ciudate... Duc o viață foarte tragică... Știi ce fac, Sybil ?"

Fata clătină din cap.

„Ei înoată pînă dau de un loc unde sînt o mulțime de banane. Cît timp înoată pînă acolo, sînt niște pești care arată ca toți peștii. Dar odată ajunși în locul acela, se poartă ca niște porci. Să știi că am văzut pești-banană care odată ajunși în gaura asta plină de banane au mîncat chiar șaptezeci și opt de banane... Firește că se umflă într-un asemenea hal, încît nu mai pot ieși de acolo. Nu mai pot trece prin locul prin care au intrat".

„...Și ce li se întîmplă ?"

„...Știi, tare n-aș vrea să-ți spun ce. Mor".

„De ce ?" întrebă Sybil.

„Păi, pentru că se-mbolnăvesc de febra-banană. O boală teribilă".

Scanned with OKEN Scanner

Firește, această poveste — în fapt o parabolă — inventată de Seymour, o încîntă pe fetiță și punctul culminant al înțelegerii dintre cei doi e atins în momentul în care Sybil îi spune lui Seymour că a văzut un pește-banană cu șase banane în gură.

Tînărul soldat care ieșise abia dintr-un spital militar și venise în Florida împreună cu soția sa, comparînd indiferența și neînțelegerea mai puțin vădită, dar reală arătată de soție la prima lor întîlnire, cu simpatia, căldura și înțelegerea intuitivă a copilului de patru ani, se întoarce la hotel și se împușcă. Foarte sumar prezentată, schița aceasta poate părea obscură și ciudată chiar. De fapt este vorba de înțelegerea, de comunicarea reală, care se poate realiza doar la nivelul inocenței. Sybil nu este pervertită de convenții sociale care abrutizează oamenii, așa cum s-a întîmplat și cu soția lui Seymour, făcînd-o insensibilă la necesitatea acută pe care el o resimte într-o lume a neputinței de a comunica, de a găsi pe cineva care să-i redea încrederea în oameni. Desperarea lui, cînd toate aceste căutări și frămîntări sînt luate drept tulburări mintale, și cînd soția, o femeie superficială, social-mondenă, îl îndeamnă, alături de mama ei, să consulte un psihanalist, atinge paroxismul. În aceste condiții, sinuciderea nu mai apare atît de ciudată, gîndindu-ne că ea exprimă, la modul cel mai extrem, imposibilitatea eroului de a se reîntoarce într-o lume a neînțelegerii. Imposibilitatea aceasta devine cu atît mai accentuată, cu cît dialogul cu Sybil îi arătase limpede lui Seymour că inocența nu e posibilă decît la o treaptă la care societatea înconjurătoare nu are nici o putere de viciere morală. Și atunci, povara care apasă asupra lui devine insuportabilă. Explicații mai ample și oarecum contradictorii asupra faptelor care au dus la sinuciderea lui Seymour va da Salinger mai tîrziu, într-o povestire mai amplă : *Ridicați sus bîrna de pe acoperiș, dulgherilor (Raise High the Roof Beam, Carpenters,* 1955).

Pentru William Weigand, eroul lui Salinger e întotdeauna, ca să zic așa, un „pește-banană“ în primejdie de a se îmbolnăvi de moarte din cauza „lăcomiei“ sale

Scanned with OKEN Scanner

după puritate și sensibilitate în cazul în care le află undeva, ceea ce îi face cu neputință apoi reîntoarcerea în cadrul societății insensibile și neînțelegătoare. De aici, refugiul în alcool *(v. Uncle Wiggily of Connecticut),* în sinucidere (v. *A Perfect Day for Bananafish),* de aici refuzul lumii în *The Catcher in the Rye,* eroul romanului Holden Caulfield fiind, după părerea lui Weigand, prea plin de amintiri de care nu se poate elibera, de aici încercarea „peștelui-banană" de a găsi o cale de comunicare cu lumea totuși, prin dragostea mistică *(Franny and Zooey* și *Seymour : An Introduction)* care ar îndepărta primejdiile mortale ale „febrei-banană".

Extinderea și generalizarea sensului parabolei salingeriene a „peștelui-banană", foarte adecvată și uimitor de elocventă în cazul soldatului întors acasă după ce a trecut prin ororile ultimului război, la întreaga operă a scriitorului, mi se pare totuși forțată.

A considera eroii diferitelor povestiri ca fiind loviți de o „boală" care nu ar avea alte cauze decît ei înșiși, îmi pare a nu ține seama de datele caracteristice ale acestor povestiri. Chiar și în cele de tendință și natură mistică, conflictul esențial rămîne acela dintre dorința de a participa — aceasta însemnînd a înțelege — la viața celor din jur și nevoia de a te îndepărta de ea. Mai mult, după cum vom vedea, eroul povestirilor lui Salinger nu numai că dorește întotdeauna să nu fie considerat bolnav, dar chiar respinge de cele mai multe ori ideea de a-și afla liniștea consultînd diverși psihanaliști, iar cînd acceptă să o facă rămîne totuși dezamăgit.

A Perfect Day for Bananafish este de aceea concludentă pentru perioada în care Salinger, după o serie de povestiri de debut, ajunge la concluzii mai categorice cu privire la urmările războiului asupra mentalității și psihologiei contemporanilor săi. Unele din ele fuseseră schițate într-un ciclu anterior de trei povestiri avînd drept erou același erou, pe tînărul John (Babe) Gladwaller, care, asemenea eroului din nuvela lui Hemingway : *Soldatul s-a întors acasă,* e un ostaș care îndură războiul și urmările lui în tăcere, avînd totuși sensibilitatea excesivă la manifestările comprehensiunii sau incomprehensiunii celor ce-l înconjoară.

Scanned with OKEN Scanner

În *A Perfect Day for Bananafish* ca și în povestirea *Uncle Wiggily in Connecticut* (Unchiul scrîntit din Connecticut), Salinger sugerează în mod implicit nu numai că faptele relatate au cauze sociale, dar că ele au și consecințe pe plan social. Experiența războiului, la care va mai reveni, i-a arătat acest lucru cu toată brutalitatea posibilă. Seymour nu e numai o victimă a războiului, ci și a societății care l-a purtat și apoi nu a mai ținut seama de urmările lui asupra vieții celor care l-au dus. În *Unchiul scrîntit,* Eloise, al cărei iubit a murit într-un accident absurd într-o tabără militară, suferă și face și pe alții să sufere din această pricină și prima care suportă consecințele acestei suferințe e fetița Eloisei, Ramona, care, tratată cu neînțelegere și asprime de mama sa, se retrage în lumea imaginară a copilăriei, inventîndu-și niște prieteni fictivi. Eroii lui Salinger sînt apăsați, neliniștea, tulburările, dezastrele lor emoționale sînt vina cuiva sau a ceva. Faptul că eroul e întotdeauna în pericol nu înseamnă că e un „bolnav", dimpotrivă, că există în afara lui factori care-l fac instabil, neliniștit și, de cele mai multe ori, nefericit.

O primă încercare de a sugera, bineînțeles în cadrul și cu mijloacele povestirii, motivele acestei stări, caracteristice eroului său, a constituit-o nuvela *Lui Esmé, cu dragoste și abjecție (For Esmé with Love and Squaler).* Nu aș stărui aici asupra subiectului acestei nuvele, ceea ce mi se pare important e semnificația unuia din episoadele ei. Sergentul X, stabilit în Germania, cu trupele de ocupație americană, găsește pe o carte a lui Goebbels, *Zeit ohne Beispiel,* aparținînd unei nemțoaice care a făcut parte din Gestapo, inscripția „Dumnezeule, Doamne, viața e un iad". Și adaugă, după unele ezitări, sub această inscripție, un citat din *Frații Karamazov,* o frază a părintelui Zosima : „Părinți și profesori, mă întreb : ce e iadul ? Susțin că e suferința rezultată din neputința de a iubi".

Dragostea despre care vorbește părintele Zosima în *Frații Karamazow* e dragostea de lume, e dragostea care, explicîndu-ne lumea, ne axplică și nouă pe noi înșine. De aceea, mi se pare mai puțin justificată ideea sugerată

Scanned with OKEN Scanner

de unii comentatori că Salinger echivalează astfel destinul sergentului X cu acela al nazistei arestate, amîndoi avînd de suferit de pe urma ororilor războiului. Se poate completa mai degrabă citatul cu sentimentul că sensul lui ar fi mai explicit pentru contextul povestirii, astfel : „...Susţin că e suferinţa rezultată din neputinţa de a iubi şi de a fi iubit". Întîmplările povestirii confirmă această interpretare, întrucît sergentul X e salvat de la zdruncinul mintal complet de darul pe care i-l face fetiţa orfană, englezoaica Esmé, pe care a întîlnit-o în timpul cît a fost staţionat în Anglia. E singurul semn de dragoste şi de comunicare pentru sergent, într-o lume în care fiinţa şi moralul uman au fost profund zguduite de război. Şi în acest fel ispita principală ce-l încearcă pe erou, ca o reacţie în faţa acestei lumi derutante în care nu se poate integra, alunecarea în nebunie, este îndepărtată. Eroismul rămîne în aceste condiţii respingerea nebuniei, hotărîrea de a rămîne lucid, de a căuta o cale pentru a trece peste barierele care-i despart pe oameni.

Aceasta e principala trăsătură şi a eroului uneia din cele mai cunoscute lucrări ale lui Salinger, Holden Caulfield, băiatul de şaisprezece ani care fuge pentru a treia oară de la liceu, fiindcă nu mai poate accepta „neomenia" din jurul său, sau cum îi spune el : *the phoniness*. Romanul *De veghe în lanul de secară (The Catcher in the Rye)* a apărut în 1951, la puţină vreme după nuvela *Lui Esmé, cu dragoste şi abjecţie,* dar el era rodul străduinţelor a aproape zece ani de lucru. Holden Caulfield, eroul lui, apare pentru prima oară într-una din povestirile lui Salinger *I'm crazy* (Sînt nebun), încă în 1945, referiri la el se fac însă şi în alte lucrări anterioare.

Trebuie de la început respinsă afirmaţia făcută de o seamă de critici că Holden Caulfield ar fi un „rebel fără cauză", un „sfînt nebun".

Este adevărat că trăsătura cea mai izbitoare în rătăcirile lui Holden Caulfield e respingerea a tot ce îl înconjoară, imposibilitatea găsirii unui mediu în care senzaţia de „phoniness" (falsitate, urîţenie morală, ipocrizie) să nu-l copleşească. Dar rătăcirile acestea, deşi

aparent întîmplătoare, sînt în fapt o căutare a unui drum, pierdut dacă a existat, de urmat dacă nu a mai fost încercat pînă atunci, care să-l ducă pe erou din nou în mijlocul oamenilor. De la început, Holden „se simte dintr-odată atît de singur... atît de afurisit de singur“ în mijlocul colegilor și profesorilor săi din școala preparatorie din Pencey, încît fuge și-i părăsește, dar la sfîrșitul peregrinărilor lui, amintindu-și-le, spune: „Dacă vreți să știți adevărul, habar n-am ce să cred despre toate astea... Tot ce știu e că le cam *duc lipsa* celor despre care am vorbit“ (s. n.). Între aceste două ipostaze, la prima vedere contradictorii, se săvîrșește un periplu, început cu fuga de la școală și sfîrșit după trei zile de vagabondaj prin New York, în care Holden face într-un sens procesul valorilor materiale și morale din jurul lui. Deruta lui, provocată de absența oricărei înțelegeri în această lume — cu excepția sorei sale mai mici, Phoebe — îl duce în pragul nebuniei. Concluzii, Holden nu poate trage, firește, de pe urma experiențelor sale — asta nu vrea să o facă nici autorul —; dar mi se pare limpede că el știe că răspunsul nu are cum să-l afle decît continuînd. Eroul nu adoptă nici o poziție categorică în acest sens, mulțumindu-se pînă la urmă să-și asume rolul de apărător al inocenței, simbolic figurat în dorința lui de a sta „de veghe în lanul de secară“.

„Îmi închipui pe toți copiii aceia jucînd jocuri de-ale lor în lanul acela imens de secară. Mii de copii mici, și nimeni nu-i pe aproape — adică nimeni mai mare, în afară de mine. Și eu stau pe marginea unei stînci afurisite. Și tot ce am de făcut e să prind pe oricine ar fi gata să cadă de pe stîncă — adică atunci cînd cineva o să alerge și nu o să se uite unde merge, eu să apar și să-l prind. Și aș face doar atît, aș sta de veghe în lanul de secară...“

În această postură Holden nu apare ca un om care a renunțat la toate. El știe din experiența rătăcirilor sale că inocența trebuie să accepte, pentru a supraviețui în această lume a conformismului și a insensibilității, o mulțime de compromisuri, de aceea el vrea să-i apere pe copii să nu cadă, la rîndul lor, în prăpastia minciunii

și a neomeniei. E o concluzie, într-un sens activă și nu resemnată, cum o consideră unii comentatori. Concluzia aceasta e o consecință a revoltei lui, îndreptată mai întîi împotriva dominației valorilor materiale, considerate ca scop ultim al muncii umane, valori care înstrăinează pe om de adevărata sa natură.

„Uite, spune Holden undeva, mulți oameni sînt nebuni după mașini... Mie nu-mi plac nici măcar mașinile *vechi*. Vreau să zic că nu mă interesează. Aș prefera mai degrabă un nenorocit de cal. Un cal e cel puțin *uman*, ce dumnezeu..." (s. n.).

Umanitatea pe care Holden o caută pretutindeni — măcar și în faptul că un cal e o ființă vie — e absorbită de valorile materiale ce acaparează și puțina dragoste dintre oameni și pentru oameni, și-i fac pe cei stăpîniți de ea să fie „phony", mai inerți și mai lipsiți de viață decît lucrurile. Mașina e aici doar un exemplu din nenumăratele „valori" ale vieții americane, respinse de negația eroului. Holden se găsește astfel într-o lume care, lipsită de înțelegere, de dragoste și de omenie, îl face să sufere nu numai pentru ceea ce îndură el, ci și pentru faptul că aceste suferințe au un caracter general. Și astfel în al doilea rînd, atitudinea lui de refuz vizează ipocrizia, lipsa de sensibilitate care sînt legate tot de prețul atașat acestei ierarhii stabilită de valorile materiale. Trecînd în revistă diferitele înfățișări pe care le capătă ele, Holden face implicit o subtilă critică a alienării omului în societate, o critică revelatorie a feluritelor degradări ale dragostei și umanității, impuse de relațiile din jurul lui.

Vorbind despre roman în prelegerile sale, ținute la universitatea din Virginia, Faulkner spunea că Holden exemplifică tragedia unui tînăr care, „cînd a încercat să intre în rîndul rasei umane, rasa umană nu era pe acolo".

Neputința găsirii acelui loc unde să domnească prețuirea și sentimentele reale între oameni îl face pe erou să ajungă aproape de nebunie. Dar aceasta nu înseamnă finalul sau abandonarea căutării, căci întrebat fiind de doctorul psihiatru ce va face după ce va ieși

Scanned with OKEN Scanner

din spital, Holden își zice : „E o întrebare atît de stupidă, după părerea mea. Mă întreb cum poți să știi ce vei face pînă ai să faci lucrul acela ? Răspunsul e, nu știi".

În ambiguitatea răspunsului constă de fapt și intenționata ambiguitate a romanului. Unii comentatori au contestat, sprijinindu-se pe această atitudine ambiguă, caracterul critic al cărții. Revolta tinerească, au spus ei, e firească la această vîrstă. Holden are, așa cum am mai menționat, șaisprezece ani, și ceea ce ar fi putut fi tragic în destinul lui e tocmai înlăturat de faptul că e vorba de un caracter încă nedefinit și ale cărui trăsături se vor schimba, cine știe, odată cu trecerea anilor. Natura criticii sale nu ține numai de vîrstă — aceasta îi dă în același timp o anumită acuitate tragică dar și o anume ironie subtilă — ci de esența socială a faptelor observate, care ne oferă una din cele mai tulburătoare explorări ale formelor alienării în societatea de azi.

În următoarele sale volume : *Franny and Zooey* și *Raise High the Roof Beam, Carpenters* and *Seymour : An Introduction,* Salinger reunește povestiri de mai mari proporții, publicate separat între 1951 și 1959.

Părăsind o lume unde totul era „phony", scriitorul se refugiază într-un mediu și printre personaje, unde toți și toate sînt „nice" (drăguți). Povestirile se concentrează asupra comentării diferitelor evenimente survenite în viața membrilor familiei Glass, șapte la număr, și pot fi considerate într-un sens, cum spunea John Updike, șapte fragmente ale unei aceleiași oglinzi în care se reflectă chipul lui Salinger. Desigur, în opera oricărui scriitor are un anume ecou, direct sau indirect, într-o măsură mai mare sau mai mică, o experiență de viață proprie. Esențialul constă în posibilitatea transcenderii acestei experiențe și în realizarea unei viziuni particulare asupra sensului existențial al acestei experiențe sau a experienței umane în general. Din acest punct de vedere, cu excepția excelentului episod, scris cu o deosebită virtuozitate într-o manieră ambiguă-ironică, a căsătoriei ratate și reușite totuși în cele din urmă a lui Seymour *(Ridicați sus bîrna de pe aco-*

Scanned with OKEN Scanner

periș, dulgherilor), celelalte povestiri ale ciclului Glass se pierd într-o complicată și prolixă încercare de acceptare a lumii lipsite de înțelegere și sensibilitate, prin mijlocirea unei iubiri mistice întru Buda, Tao și Isus. Este adevărat că încercările de pînă acum ale eroului salingerian amenințau să ducă tocmai la izolarea de lume, la izolarea de viață. Aceasta ar fi însemnat refugiul într-o lume a demenței — idee respinsă cum am văzut — sau într-o zonă în care să nu existe decît puțini oameni ce pot comunica între ei. Salinger examinează în povestirile menționate mai sus tocmai posibilitatea vieții duse în cel de al doilea fel. Și asistăm pînă la urmă la încercarea de a explora în multiple sensuri — nu toate epuizate — relațiile dintre membrii acestei familii Glass, care se înțeleg între ei de minune. Dar chiar ei își dau seama că nu pot constitui o lume în ea însăși — și nu numai ei, ci mai ales și autorul — căruia i se și reproșează o mult prea stăruitoare autocontemplare. Și atunci calea către ceilalți oameni e iubirea care absolvă totul și împacă totul, nereușind totuși să obnubileze suferințele rezultate de pe urma insensibilității și incapacității umane de comunicare. Salinger nu mai are aici nici tonul convingător al povestirilor anterioare sau al romanului său, situațiile descrise fiind mai puțin caracteristice sau concludente. Artificiozitatea literară a unora dintre paginile acestor povestiri e izbitoare. Conflictul mereu prezent dintre dorința de a participa la viața celorlalți prin această compasiune atoateînțelegătoare și necesitatea simțită de eroi de a se izola (ilustrat cu deosebire în „Franny" și întrucîtva și în „Zooey") nu capătă rezonanțe nici tragice nici prea convingătoare. Aci Salinger, care a urmărit, probabil, o imagine mai cuprinzătoare a clanului Glass din care nu a dat decît unele fragmente, nu a izbutit să facă explicite cititorilor legăturile complexe care unesc diferitele lor fapte și conturează mai pregnant destine și semnificații.

În orice caz trebuie spus că în *De veghe în lanul de secară* ca și în cîteva din povestiri Salinger a izbutit să dea o tulburătoare și convingătoare imagine a căută-

rilor și eșecurilor umane, a suferințelor determinate de alienarea caracteristică societății contemporane.

Scrierile lui au fost comparate ades în ceea ce privește precizia și subtilitatea investigației — sub aparenta strălucire a ironiei și a detaliului sezisant se ghicește tresărirea dureroasă a emoției profunde — cu acelea ale lui Mark Twain *(Huckleberry Finn)*, Fitzgerald sau Hemingway. Comparațiile au în vedere atît mijloacele artistice ale lui Salinger, cît și aria asemănătoare a preocupărilor sale literare. Structura povestirilor sale, cu stăruitoarea folosire a relatării la persoana întîi, a dialogului cu nenumărate aluzii la niște realități mai puțin cunoscute sau explicate cititorului, recursul frecvent la tehnica epistolară, a jurnalului intim și a relatărilor confesive, toate acestea tind să sublinieze strădania obsesivă a exprimării depline și a nereușitei din cauza unor condiții neprielnice comunicării. Pînă și natura orală a stilului său — dialogul e, evident, plin de nuanțe familiare și are o fluență cum nu se poate mai firească — urmărește să arate cît de dificilă este comunicarea dintre ființele umane, aflate sub imperiul frustrării spirituale datorită alienării. Și tinerii, și cei mai în vîrstă, caută mereu cuvîntul care „să spună ce e viața", dar se poticnesc mereu și zic „Ei, nu știu cum să-ți spun" sau „Știi ce vreau să zic" etc., etc.

Iar ezitările, reticențele, recursul mai direct sau mai puțin direct la detaliile biografice, ficționalizarea unor fapte reale, asumarea unor ficțiuni ca fiind reale desenează un grafic sinuos al relațiilor scriitorului cu o realitate pe care de fapt nu dorește nici să o schimbe, dar nici nu vrea să o accepte.

Poate că pînă la urmă glasul lui Holden exprimă și dorința intimă a scriitorului : „Tot ce am nevoie e să fiu ascultat"...

Scanned with OKEN Scanner

BIOGRAFIA CA FICȚIUNE, FICȚIUNEA CA BIOGRAFIE

Tensiunea existentă în literatură între a exprima lumea și a o construi din elemente imaginare, între a afirma și a pune la îndoială realitatea a favorizat în Anglia ca și în Statele Unite, poate mai mult decît altundeva, o amplă și variat interesantă literatură biografică.

Pentru prozatorul englez a cărui artă nu a fost întotdeauna hipnotizată de cuvînt* a existat și în trecut ca și în prezent, poate chiar mai mult astăzi decît altădată, dincolo de o lume a vorbelor o lume a faptelor. (De altfel și termenul critic de „fiction" folosit în literatura engleză și americană pentru roman, romanț, nuvelă și povestire arată limpede granițele teritoriului și ale „credibilității" genului). Comentariul ficțiunii omite sau neglijează frecvent, în opinia gîndirii literare anglo-saxone actuale, acel „background" necesar credibilității, preferînd mai degrabă „foreground"-ul. Neîndoios, această opinie ține seama de o tradiție literară care-l implică, mai mult decît pare la prima vedere, pe cititor, și care cere o întîlnire nu numai cu caractere, dar și cu realitățile concrete ale vieții lor. (Noile teorii ale receptării ar putea găsi în studierea atentă a acestui raport : operă-lector-operă — de-a lungul celor aproape șase veacuri de literatură engleză — interesante argu-

* Cu excepția, firește, a lui Swift și a lui James Joyce, dar și aici — ne gîndim la *Ulysses* — cuvîntul și multiplele lui aventuri au și o deosebită importanță în a dărui un vital relief „background"-ului.

BIOGRAFIA CA FICȚIUNE, FICȚIUNEA CA BIOGRAFIE

Tensiunea existentă în literatură între a exprima lumea și a o construi din elemente imaginare, între a afirma și a pune la îndoială realitatea a favorizat în Anglia ca și în Statele Unite, poate mai mult decît altundeva, o amplă și variat interesantă literatură biografică.

Pentru prozatorul englez a cărui artă nu a fost întotdeauna hipnotizată de cuvînt* a existat și în trecut ca și în prezent, poate chiar mai mult astăzi decît altădată, dincolo de o lume a vorbelor o lume a faptelor. (De altfel și termenul critic de „fiction" folosit în literatura engleză și americană pentru roman, romanț, nuvelă și povestire arată limpede granițele teritoriului și ale „credibilității" genului). Comentariul ficțiunii omite sau neglijează frecvent, în opinia gîndirii literare anglo-saxone actuale, acel „background" necesar credibilității, preferînd mai degrabă „foreground"-ul. Neîndoios, această opinie ține seama de o tradiție literară care-l implică, mai mult decît pare la prima vedere, pe cititor, și care cere o întîlnire nu numai cu caractere, dar și cu realitățile concrete ale vieții lor. (Noile teorii ale receptării ar putea găsi în studierea atentă a acestui raport : operă-lector-operă — de-a lungul celor aproape șase veacuri de literatură engleză — interesante argu-

* Cu excepția, firește, a lui Swift și a lui James Joyce, dar și aici — ne gîndim la *Ulysses* — cuvîntul și multiplele lui aventuri au și o deosebită importanță în a dărui un vital relief „background"-ului.

mente. Nu spune, de altfel, H. R. Jauss în a sa „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ că în determinarea obiectivă a orizontului de așteptare „cititorul poate aprecia o nouă operă atît în raport cu orizontul îngust al așteptării sale cît și în raport cu orizontul mai larg al experiențelor sale de viață“). S-ar putea aminti, desigur, și aici de mult invocatul temperament britanic, reticent față de concepții și sisteme abstracte și chiar opus lor, de preferința pentru concret și experiență, de un raționalism temperat în bună măsură de un marcat empirism. Menținîndu-ne însă în domeniul evidențelor, vom observa că încă din epoca începuturilor romanului englez scriitorii foloseau diverse procedee relativ naive, dar care țineau neapărat a încredința cititorul că relatează întîmplări reale, cunoscute direct sau prin intermediul unor documente, scrisori etc. Stăruind asupra realității formelor și structurilor sociale, aceste prime romane nu prea îngăduiau examinarea varietății reacțiilor individuale ale eroilor, în împrejurările date.

Interesul pentru realitatea de dincolo de convenții și prejudecăți, pentru omul care trebuia să-și ducă viața în cadrul sistemului acesta de interdicții, prescripții și opresiuni morale sau culturale, și-a găsit exprimarea, totuși, chiar și în perioada cînd puritanismul domina solemn și rigid întreaga gîndire și literatură engleză. Culegerile de scrisori sau memorii vor arăta mai curînd și cu mai multă naturalețe și personalitate natura umană în rătăcirile și ezitările ei, dincolo de conformismul și platitudinea virtuților recomandate de inerția morală puritană. Biografiile, memoriile și jurnalele relevă cu spontaneitate complicațiile unei vieți sociale care se voia „ordonată și rezonabilă“, dar care nu putea să evite imprevizibilul comportării individuale, în ocupațiile, reacțiile, plăcerile și insatisfacțiile oamenilor, indiferent de categorii sociale sau ranguri.

De aici și aprecierea și înțelegerea arătate de cititorul modern — mai degrabă decît lui Milton sau Browne —, celui ce a scris viețile lui Donne, Hooker și altora, scriitorului vioi, dezinvolt și hedonist care a

Scanned with OKEN Scanner

fost Izaak Walton, printre altele și autorul unui tratat al *Pescarului total* — *Compleat Angler*, scrisorilor lui Horace Walpole, jurnalului lui John Evelyn, sau al lui Swift „către Stella", unde se regăsesc și oamenii și locurile și gîndurile acelei „merry England", trăind în afara și în sfidarea severului și rigidului sistem de valori morale ale puritanismului.

Sfîrșitul veacului al XVII-lea, anii Restaurației restabilesc interesul pentru destinul omului, interesul omului pentru el însuși, exprimat prin multitudinea de jurnale *(diaries)* și biografii. Romanul avea să urmeze o cale mai sinuoasă și mai lentă. Dar primul studiu al caracterului și naturii umane, halucinant de vii și inteligente, este al lui Samuel Pepys. Fiul croitorului din Huntingdonshire se confesează în al său *Jurnal* fără nici o reticență, mărturisindu-și plăcerile vinovate sau nu, orgoliile, crailîcul, josnicia, într-o nereținută desfătare de a fi el însuși, Pepys cel secret, dar și real, total deosebit de mai puțin realul — poate — secretar al Amiralității sau Președinte al Societății Regale.

Intențiile simbolice și semnificațiile morale urmărite în romanul epocii, care își face o preocupare din a comenta valorile morale și a „educa", estompează figura umană, preferînd un vag contur delimitat de prescripții etice. Richardson, „părintele romanului englez", și Smollett sînt preocupați mai degrabă de finalități formative, moralizatoare, decît de reacțiile imprevizibile ale individului. Este interesant faptul că literatura biografică arată un interes mai pronunțat pentru caz și evită generalitatea ficțiunii, acea tipică „ordonance" augustană. Excepție în epocă e Sterne, liberator și în moravuri și în stil, inventiv în asociații dezinvolte, urmărind cu încîntare manifestările acelei *dear Sensibility*, sau Henry Fielding, cu eroii săi imprevizibili în extravagantele și nerușinările lor.

Romanul augustan nu va impune însă un caracter sau o viață cu o asemenea vigoare și vitalitate cum avea să o facă faimoasa *Life of Johnson* publicată către sfîrșitul secolului al XVIII-lea de James Boswell. John-

Scanned with OKEN Scanner

son însuși era un prodigios scriitor, sau cum ar fi spus Barthes un „écrivant", autor de numeroase biografii și eseuri critice. Apetitul intelectual și social al lui Johnson, relațiile sale cu ideile și oamenii vremii au furnizat lui Boswell subiectul celei mai faimoase biografii din literatura universală, viața lui Johnson căpătînd în această biografie o adîncime și o existență aproape mitică. Nu mai e vorba, ca în trecut, de a ordona faptele pentru a le face să corespundă unui arhetip, ci de a relata realități umane, care să compună pregnant imaginea unui individ anume, particular, existent dincolo de cuvinte și imaginație.

Ecourile secolului XVIII englez, peste care trece suflul iluminismului, vor aduce și în stîngacele începuturi literare din coloniile de peste Ocean, idei de exaltare a rațiunii și a valorilor spirituale, de încredere în posibilitățile gîndirii umane de a înfrînge limitările dogmatice și teologale, de a căuta vieții un sens potrivit cu natura umană.

De la palidele și naivele imitații descriptive ale memorialelor de călătorie publicate în metropolă la meditațiile mistic-filosofice ale primei poete americane Anne Bradstreet, revelațiile traiului pe un pămînt puțin cunoscut și nesupus marchează o nuanțare a sensibilității tinzînd să acorde, dincolo de severele percepte puritane, o pronunțată atenție individului și reacțiilor sale existențiale.

În așteptarea primelor romane americane, șirul de memorii, jurnale sau culegeri de scrisori vor culmina în *Autobiografia lui Benjamin Franklin,* publicată parțial către sfîrșitul veacului al XVIII-lea și republicată pînă prin 1880—1890 în nu mai puțin de 170 de ediții. În *Studies in Classic American Literature*", D. H. Lawrence condamnă biografia pentru ceea ce numește mărginirea ei, considerînd-o opera unui „caracter și a unui personaj automat", a unui „utilitarist virtuos", satisfăcut de sine, trecînd astfel cu vederea natura mai profundă a acestei prime descrieri, în fapt, a formării și aventurilor eului, a acelui eu unic al omului politic, de știință,

Scanned with OKEN Scanner

de litere numit Franklin. Ignorîndu-se la început și apoi mereu mai conștient eroul ajunge la bucuria autorevelației, cunoscîndu-se și autoevaluîndu-se cu o relativă obiectivitate. Anii formării lui Franklin nu sînt ceea ce avea să se numească mai tîrziu un Bildungsroman, dar au o deosebită importanță pentru că aici apare pentru prima dată mai evidentă în tipul de relatare a reacțiilor autorului deosebirea fundamentală dintre eroul literaturii engleze și cel al literaturii americane. Primul e omul social, avertizat și *self conscious,* care explorînd realitatea va căuta să instaureze ordinea și un sens rațional acolo unde domină dezordinea și întîmplarea, al doilea e un inocent, mai puțin preocupat să exploreze diferitele aspecte ale vieții cît să examineze ecoul lor în formarea propriului său eu, să le dea uneori o semnificație morală, simbolică. Simbolizările țin locul unei viziuni integratoare, și sînt, ades, fragmentare, mai ales la început, naive sau maniheiste, dar apoi vor avea un caracter profund metafizic.

În studiul *Eul ca istorie — reflecții asupra biografiei (Telling Lives, The Biographer's Art),* A. Kazin remarca : „Scriitorii americani tind să-și închipuie lumea ca o imagine a lor înșiși, chiar cînd nu scriu direct despre ei înșiși. Fără îndoială că acest lucru se datorează într-o mare măsură importanței acordată eului în protestantismul ancestral american. Eul rămîne punctul focal al gîndirii literare americane... Un american înarmat cu ideea predominanței eului poate face orice, mai cu seamă în vorbe..."

Autobiografia spirituală a lui Thoreau, *Walden* (1854), cu tentativa integrării eului în natură, cu revelația calmă a concordanței dintre natură și cultură (om), ca și autobiografia dezamăgirilor spirituale în confruntarea cu lumea civilizației și culturii de la începutul veacului nostru, relatată de autorul ei într-o încercare de distanțare, la persoana a treia, *The Education of Henry Adams,* configurează o amplă arie ale acestor aventuri ale eului asupra cărora romanul american contemporan într-o puțin schimbată versiune a unor biografii proprii,

va reveni în multiple și torturante variante sau ipostazieri ale celor două atitudini.

Subliniem această pendulare între ficțiune și biografie pentru că ea va fi întîlnită mereu în cursul dezvoltării literaturii engleze și mai cu seamă a celei americane. Este semnificativă, din acest punct de vedere, extrem de bogata — romanciera engleză George Eliot spunea chiar că : „biografia a devenit o boală națională“ — și nu rareori „pioasa“ producție a biografiilor din epoca victoriană, copleșită de dezbaterile de opinii și idei moralizatoare, existentă paralel cu marile romane dickensiene, ale lui Trollope sau ale lui Thackeray.

Parcurgerea mediilor atît de diverse ale societății victoriene, realizată cu o lucidă apreciere a jocului forțelor sociale în acțiune, a consecințelor acestor ciocniri de interese, a determinat încă din această perioadă considerarea literaturii engleze ca fiind una din cele mai *class-conscious* din literatura universală. Caracteristică, amendată în timp prin observația că aceasta nu excludea deloc preocuparea constantă și pentru soarta „individului“. Și, în fapt, biografia, jurnalul, scrisorile constituie tocmai dovada alternanței observate mai sus. Fără a nega puterea magică a ficțiunii, biografia sau autobiografia, jurnalul vor da mai curînd o idee directă a ritmului vieții unui om și a modului în care se vede el însuși și în relație cu lumea din jur, a limitelor pe care le creează între lumea sa publică și particulară, între masca și realitatea propriei sale ființe.

Examinînd distanța sau apropierea dintre ființa publică și cea particulară, relațiile de tensiune sau de echilibru dintre acestea și operă, istoricul literar Leon Edel, autorul unei masive biografii în cinci volume a lui Henry James, afirma că descoperirea „mitului personal ascuns“ al scriitorului poate duce la o înțelegere mai profundă a genezei și orientării stilistice a operei. În acest scop trebuie examinate, firește, toate datele, documentele, informațiile posibile și cu ajutorul lor, cu talent și perspicacitate, reconstruită imaginea unică și neconfundabilă a autorului. E, desigur, o încercare de a

Scanned with OKEN Scanner

afla dincolo de un nume o ființă umană, inseparabilă de aceea care printr-o desăvîrșită coerență a intențiilor și a expresiei lor artistice, e recognoscibilă în fiecare scriere. Cît de utilă și de penetrantă poate fi această tentativă în înțelegerea operei depinde de acuitatea cu care biograful a reușit să reconstituie cu adevărat o biografie spirituală a operei.

Noile tradiții ale acestui gen, stabilite în secolul XX, rup cu „pioasele" biografii victoriene, căutînd cu o autoironie și îndoială caracteristice spiritului modern, să pună în evidență precaritatea măștii publice a diferitelor figuri istorice sau de renume, ca și laturile mai puțin confesabile ale vieților individuale. Tonul este stabilit în Anglia de faimoasele lucrări ale lui Lytton Strachey *(Eminent Victorians* etc.) și va fi continuat cu Cyril Connoly, Osbert Stiwell, John Lehman, George Orwell, Evelyn Waugh etc., pînă la numeroasele biografii sau autobiografii de scriitori, artiști, politicieni, etc., etc., apărute în anii din urmă. Numeroși sînt prozatorii din Statele Unite care, în căutarea propriului lor adevăr existențial, neaflat sau dedus din marile biografii ale scriitorilor clasici și moderni, își scriu autobiografia în diferite variante și sub diferite nume de eroi ai povestirilor sau romanelor lor. Hemingway, Bellow, Mailer, Updike, ca să numim doar cîțiva, au făcut din autobiografia ficționalizată o nouă formă a romanului american contemporan.

Neîndoios, adevărul scriitorului, cît există, se va găsi în opera sa și nici o explicație deterministă nu va putea stabili exact relația dintre viața autorului și scrierile sale. Mari scriitori de azi au tăgăduit ades necesitatea sau putința unei alte înțelegeri a operei decît aceea oferită de textul literaturii lor. A fost negată pînă și existența biografiei. Broch, referindu-se la Kafka, la Musil și la el, spunea : „Toți trei nu avem o biografie reală. Am trăit și am scris și asta-i tot". Iar Faulkner, într-o scrisoare adresată lui Malcolm Cowley, afirma categoric : „Ambiția mea e să fiu, ca individ particular, desființat și scos din istorie, nelăsînd nici o urmă în ea, nici un

Scanned with OKEN Scanner

gunoi, ci numai cărțile publicate"*. Și ca epitaf propunea : „A scris cărți și a murit".

Și totuși, poate că în ultimă analiză și în ciuda unor evidențe contrarii subliniate de structuralism, „omul" care scrie are importanță și nu numai opera de artă. Și acest om continuă să preocupe, să fascineze uneori. Sînt, desigur, cu deosebire interesante, mai ales faptele și momentele, care par să concentreze sau să esențializeze sensul unei opere sau existențe, tot ce ar putea ajuta la înțelegerea relației dintre această existență și operă.

Trebuie să ne referim aici iar la intervenția lecturii în literatură. Cititorul este în căutarea acelor fapte și lucruri care să-l poată face a înțelege ce înseamnă a crea, a face să existe ceea ce nu are nicicînd o altă materialitate decît a imaginației și speră că scriitorul, conștient sau nu, se va trăda și va revela ceva din acest proces. Dar înainte de cititor, însuși scriitorul pare să caute a se înțelege și aceasta îl poate determina sau să scrie, sau să „se scrie". Este limpede că atunci cînd nu poate inventa, „se scrie", iar ficțiunea operei sale este o altă față a acestui proces. Graham Greene își intitula primul volum al autobiografiei sale : *A Sort of Life* („Un fel de viață"), căutînd a defini acel fel de viață și acel fel de personaj care avea să devină el însuși sau poate eroul recurent și obsesiv al romanelor sale de înțelegere și absoluțiune. Biografia sau autobiografia devine astfel căutarea unei absențe care să se transforme într-o prezență și în acest proces este implicat deopotrivă și scriitorul și cititorul.

Gîndindu-ne la proliferarea biografiilor, jurnalelor, volumelor de scrisori din ultima vreme, atît în litera-

---

* Asta nu a împiedicat publicarea, după moartea scriitorului, a două volume de biografie minuțioasă, copleșită de imens de multe detalii nesemnificative, ceea ce desigur nu poate fi un argument în favoarea „biografismului"...

Scanned with OKEN Scanner

gunoi, ci numai cărțile publicate"*. Și ca epitaf propunea : „A scris cărți și a murit".

Și totuși, poate că în ultimă analiză și în ciuda unor evidențe contrarii subliniate de structuralism, „omul" care scrie are importanță și nu numai opera de artă. Și acest om continuă să preocupe, să fascineze uneori. Sînt, desigur, cu deosebire interesante, mai ales faptele și momentele, care par să concentreze sau să esențializeze sensul unei opere sau existențe, tot ce ar putea ajuta la înțelegerea relației dintre această existență și operă.

Trebuie să ne referim aici iar la intervenția lecturii în literatură. Cititorul este în căutarea acelor fapte și lucruri care să-l poată face a înțelege ce înseamnă a crea, a face să existe ceea ce nu are nicicînd o altă materialitate decît a imaginației și speră că scriitorul, conștient sau nu, se va trăda și va revela ceva din acest proces. Dar înainte de cititor, însuși scriitorul pare să caute a se înțelege și aceasta îl poate determina sau să scrie, sau să „se scrie". Este limpede că atunci cînd nu poate inventa, „se scrie", iar ficțiunea operei sale este o altă față a acestui proces. Graham Greene își intitula primul volum al autobiografiei sale : *A Sort of Life* („Un fel de viață"), căutînd a defini acel fel de viață și acel fel de personaj care avea să devină el însuși sau poate eroul recurent și obsesiv al romanelor sale de înțelegere și absolutiune. Biografia sau autobiografia devine astfel căutarea unei absențe care să se transforme într-o prezență și în acest proces este implicat deopotrivă și scriitorul și cititorul.

Gîndindu-ne la proliferarea biografiilor, jurnalelor, volumelor de scrisori din ultima vreme, atît în litera-

---

* Asta nu a împiedicat publicarea, după moartea scriitorului, a două volume de biografie minuțioasă, copleșită de imens de multe detalii nesemnificative, ceea ce desigur nu poate fi un argument în favoarea „biografismului"...

Scanned with OKEN Scanner

tura engleză, cît și în cea americană cu deosebire*, dar și în celelalte literaturi, nu putem să nu admitem că destinul poate fi o absență, dar o absență care nu lasă indiferent și care intrigă. Biografia Virginiei Woolf, de pildă, scrisă de Quentin Bell și publicată recent, a cunoscut succesul unui best-seller.

Numeroasele anunțuri grupate sub titlul *Information please,* care apar în cele mai remarcabile și respectabile periodice literare din Anglia sau Statele Unite, sînt o mărturie a acestui crescînd interes pentru viețile mai cunoscuților sau mai puțin cunoscuților scriitori de azi și din trecutul apropiat. „Pentru o biografie autorizată (!), căci a căpătat o tot mai largă circulație această formulă atestînd un început de convenționalizare a biografiei și de negare, uneori, a libertății ei de investigare, „am dori să aflăm etc., etc.“... Firește, cei care au trecut prin viață pot părea uneori mult mai interesanți pentru cititori decît acei care n-au trecut prin nici o altă viață decît aceea a spiritului și a ficțiunii. Dar din totdeauna, și în rîndurile de mai sus am schițat doar cîteva aspecte ale acestei relații, scrierile de non-ficțiune au fost mai numeroase în momentele în care se creează un sistem opresiv de idei și concepte culturale sau literare, deoarece ele reprezintă o ieșire din sistem, o apropiere mai mare de realitate, realitatea fiind considerată a fi ceea ce există înainte ca omul să fi început a-i adăuga „produsele“ ficțiunii sale. De altfel, așa cum am și arătat, încă din epoca de dominație a puritanismului neîncrederea în ficțiune a existat ca o linie de gîndire tradițională în cultura engleză, ca și în cea americană.

Astăzi însă, așa cum observa și criticul englez Tony Tanner în *City of Words,* în literatura americană „sentimentul că societatea este un sistem arbitrar sau o fic-

---

* O bibliografie a autobiografiilor americane enumera la un moment dat nu mai puțin de 6377 de titluri, iar printre autorii lor erau actori, dresori, bancheri, jucători de cărți, preoți, dansatori etc., etc. Fenomenul căutării și pînă la urmă al recreării, *à sa façon,* propriei existențe e un puternic stimul... și nu numai de literatură.

țiune din care individul ar putea pur și simplu ieși este un sentiment care caracterizează un mare număr de eroi. În afara oricărui sistem sau ficțiuni, libertatea și realitatea mai poate fi găsită încă". Dar, adaugă el, a existat din totdeauna spaima concomitentă că „pășind alături pentru o clipă, s-ar putea să pășești în vid".

Biografismul — dacă-l putem numi așa — trăsătură recurentă și, aș adăuga, caracteristică literaturii engleze atît în trecut și mai cu seamă în epoca de azi, evidențiată de numeroasele autobiografii, jurnale, volume de scrisori etc., exprimă o aceeași tendință de ieșire din ficțiune. Cu deosebirea, esențială însă, că ea nu este însoțită niciodată de spaima pășirii în vid. Pentru că ieșirea din ficțiune în literatura engleză are drept urmare pășirea în realitate, realitatea unică a experienței umane individuale.

Trebuie admis însă că și această realitate unică nu exclude posibilitatea ficționalizării, tot așa cum proiectul existenței umane este rezultatul intervenției atît al unor factori subiectivi, cît și obiectivi. Ortega y Gasset vorbește chiar de „inventarea" existenței umane, care nu-i este dată omului ca o calitate naturală și despre facultățile imaginative necesare realizării ei.

Granițele atît de dificil de trasat între cele două teritorii ne obligă să conchidem în relativizarea opoziției, mai ales în cazul autobiografiei. Chiar și biografia, care trebuie să se refere la date documentare, existente în arhive sau acte oficiale, nu exclude o selectare sau manipulare subiectivă. Existența, așadar, a acestui gen de „metaliteratură" se explică în evoluția literaturii prin înclinația spre concretul social, cu deosebire activă și manifestă mai ales cînd sistemul de reprezentări culturale și sociale a devenit constrîngător și a împiedicat exprimarea liberă a spiritului individual. De aici și relația semnificativă dintre cititor și opera de nonficțiune, care, în aceste perioade, dă o mai mare concretețe socială cititorului ei spre deosebire de cititorul imaginar al operei de ficțiune.

Scanned with OKEN Scanner

Traducerea reușită a unei opere literare e izbînda unui paradox : unicitatea devenită geamănă. Fără îndoială că o profundă cunoaștere lingvistică, necesară firește, nu e suficientă pentru a ajunge aici. Traducătorul trebuie să fie sau să devină familiar cu ritmul interior al gîndirii artistice a scriitorului pe care îl tălmăcește, cu gesticulația lui mentală, cu sugestiile, schimbările de ton și chiar cu tăcerile scrisului său. Sau cum spunea un cunoscut poet american, Keneth Rexroth, traducător el însuși de versuri din șase limbi, traducerea este mai presus de orice „un exercițiu de simpatie la cel mai înalt nivel. Scriitorul care se poate proiecta înlăuntrul exaltării altuia învață mai mult decît meșteșugul cuvintelor. El învață ce e poezia. Și-și păstrează vie nu numai prozodia, ci și inima. Imaginația lui nu trebuie să înfățișeze doar un detaliu oarecare al unei experiențe, ci plenitudinea unei ființe umane".

Este, poate, unul din factorii importanți care au determinat și reușita unor volume de versuri traduse în limba engleză de Stavros Deligiorgis din poeții : Cezar Baltag, Marin Sorescu și Nichita Stănescu. După o ședere de doi ani în România, profesorul Deligiorgis a devenit un prieten și un bun cunoscător al literaturii și culturii române și mai ales un prieten al poeziei și al poeților*, în așa fel încît selecția ca și realizarea traducerilor din cele trei volume : *Unicorn in the Looking*

* Ceea ce s-a dovedit și în alcătuirea și traducerea engleză a culegerii intitulate : „O sută de ani de poezie românească".

Glass — Unicorn în oglindă; Don Quijote's Tender Years — Tinerețea lui Don Quijote și *Unfinished Work — Opere imperfecte*, izbutește să prezinte cititorilor de limbă engleză într-adevăr „plenitudinea unor poeți și a unor ființe umane".

Dificultățile unei asemeni întreprinderi nu sînt puține. În primul rînd trebuia ținut seama de un serios obstacol: structura lingvistică, fundamental diferită, a celor două limbi. Cuvîntul românesc și cel englez cu aura lor de sensuri diferite, evocate sau ascunse, răsfrînte în sunete și ecouri deosebite, constituind două universuri cu asocierile și disocierile lor mereu altele. Apoi complexitatea fonetică a limbii engleze nu este o dificultate ușor de învins, întrucît limba română cu un fonetism mai puțin complicat acordă, mai ales în poezia modernă, o mai redusă importanță acestui factor de sugestie. Muzica versului românesc se realizează, mai ales, prin similarități de sunete, printr-un fel de melodie continuă, în timp ce versul englezesc se bizuie pe alternări de sunete, pe contraste onomatopeice, pe un fel de „surpriză" sonoră aproape neîntreruptă.

Traducătorul însă poate porni, desigur, de la cuvinte, de la muzica ori sunetele lor, dar nu se lasă copleșit de ele.

Transpunerea pleacă de la cuvînt, e adevărat, de la un sistem lingvistic care va trebui reprodus într-un alt sistem lingvistic și de aceea se vorbește, mai cu seamă în cazul unui text poetic, și se va vorbi de imposibilitatea acestei transpuneri. Dar deși orice sistem lingvistic e rezultatul unei istorii și al unei psihologii particulare, nu poate, și mai cu seamă astăzi, rămîne un sistem închis. O operă literară e, în primul rînd, un sistem de relații umane exprimate prin mijloace individuale care o separă sau nu de lumea experienței imediate, dar aceste mijloace tind spre comunicare, spre universalitate, deoarece opera literară presupune întotdeauna cititorul. Și acestui cititor, traducerea trebuie să-i mijlocească posibilitatea cunoașterii mai profunde a relației dintre „noi" și „ceilalți". Evident că imaginea a ceea ce poate fi comun și ceea ce e diferit în această relație se schimbă

Scanned with OKEN Scanner

în raport cu trecerea vremii. Din acest motiv traducerile literare pot *data* și e necesar să fie reînnoite. În același timp fiind redevabile unor confluențe de situații istorice și sociale, afective și intelectuale, ele îl includ pe traducător într-o relație foarte intimă, nu numai cu opera și cu autorul ei, ci și cu contextul în care ea apare, cu „lumea" pe care ea o instituie.

Pornind de la o experiență personală foarte intensă — cunoașterea profundă a textului și a autorului — traducătorul trebuie să comunice viață și sînge cuvîntului în relațiile sale cu întregul, adică să treacă de la „noțiunea în sine" *(Ding an sich)* la „noțiunea pentru mine" *(Ding für mich),* pentru a asigura o viețuire concretă operei. Și acest lucru nu se poate realiza decît dacă traducătorul a pătruns în laboratorul de creație al scriitorului tradus, prin cunoașterea, și nu numai cea dăruită de operă, a sistemului cu totul particular al considerării de către autor a raportului cu realitatea „reală", și prin înțelegerea semnificației tăcerilor care pîndesc dincolo de gesticulația psihică sau mentală a scriitorului. Aceasta pentru a nu stabili analogii paralele, ci analogii, dacă ni se îngăduie să spunem așa, care să se confunde, rămînînd totuși în ambele ipostaze, perfect individualizate lingvistic.

Precizia sensului ordonator va alcătui, și nu numai ca o reflecție în oglindă, un sistem egal de structuri și de constelații verbale dintr-o limbă într-alta. O precizie diferită de aceea a geografului obsedat din povestirea lui Borges, care desena hărți mereu mai mari pînă deveneau tot atît de mari ca și țara pe care o reprezentau și pe care o acopereau. E vorba, dimpotrivă, de precizia revelatoare și nu „acoperitoare", de precizia detaliului transparent, prin care poți înțelege și pătrunde în universul interior al poeziei traduse. De precizia prin care cuvintele se schimbă în imagini ale unui univers liric propriu.

Stavros Deligiorgis a ales, la fiecare din poeții traduși, cîteva momente existențiale transpuse în viziuni particulare : la Cezar Baltag cîteva ipostaze ale devenirii de sine și de lume, la Marin Sorescu cîteva nepre-

Scanned with OKEN Scanner

văzute aventuri în această lume nelume, la Nichita Stănescu cîteva din inconsecvențele existenței umane. Trei portrete lirice cu prelungi răsfrîngeri în universul propriu al fiecărui poet. Selecția s-a dovedit adecvată mijloacelor traducătorului : rigoare conceptuală, înțelegere a contextului, o limbă pură și suplă, neocolirea literalității și o precisă, cînd e necesară — ce e drept, mai rar — încărcătură a sugestiei. Prozodia a fost modificată, în sensul unei mai mari apropieri de „diction"-ul poeziei moderne americane, cu influențe din William Carlos Williams și mai ales e. e. cummings.

Iată, de pildă, cum arată finalul întoarcerii întru aceeași esență a certitudinii sau a incertitudinii din poezia *Plajă pustie* din *Unicorn în oglindă.*

Aici labirintul se închide
Ar trebui un prag suspendat
dincolo de care
să fie cerul albastru
deasupra mării
Oare există o insulă ? Oare
mai sunt albatroși ?

Toate valurile s-au reîntors
în mare
Toți înotătorii au atins
panglica albă
și s-au făcut nevăzuți
Fratele meu, valul meu
întristat, zarul meu

unde ești acum, cine ești ?

the labyrinth comes here to
a dead end
and right here
there ought to be a hanging
threshold
with a view of the sea and
the sky

is there an island are there
seagulls
the waves have made it back
to the sea
the swimmwers have touched
the white cord
and are now invisible
brother of mine, saddened
wave of mine, die of mine
where are you now
who can you be ? (s. n.)

Chiar dacă unele accente sînt în plus („dincolo de care" se traduce prin „and right here" — și chiar aici, iar „s-au făcut nevăzuți" capătă un expletiv de nuanță prea logică „now" — acum) fraza poetică s-a mulat mai bine pe topica engleză, părăsind totodată întrebările marcate prin punctuație și înlocuindu-le prin inversiuni sintactice, mai firești. Mergînd pe aceeași linie a transparenței în traducere, fără a violenta spiritul limbii în care traduce, Stavros Deligiorgis realizează o admira-

Scanned with OKEN Scanner

bilă versiune a *Ultimei opriri,* asemeni, dacă pot folosi un vers din Cezar Baltag, unei „Oglinzi / față în față cu o oglindă" :

Last Stop

Din gară în gară
din oră în oră
din kilometru în kilometru
din tunel în tunel

și
trenul
cu care am venit
a intrat în oglinda
Care oglindă

from one station to the next
from one hour to the next
from one mile to the next
from one tunnel to the next

the train
itself
I came on
has entered the looking glass
what glass

Ar mai trebui să citez excelentele versiuni ale poeziilor lui Baltag : *In illo tempore, Echo in the Seed, Craddle in the Looking Glass,* care realizează acest nivel al transparenței traducerii prin fluiditate și spiritualizare a limbajului, printr-o adecvare apropiată de identificare cu textul original.

Caracterul acesta, aproape impersonal, obținut paradoxal prin identificare, al simpatiei autorului traducerii față de textele alese care-i permite, cu o voluptate intelectuală, calmă, să reproducă versurile originale în multiplele lor valențe, se vădește foarte bine în versiunile realizate din versurile lui Marin Sorescu. Aici, limbajul dezinvolt ironic convine *intelectual* tălmăcitorului, care păstrează cu multă suplețe tonul *enjoué,* dincolo de care bănuiești o subtilă amărăciune sau dezabuzare, al autorului „Tinereții lui Don Quijote". Iată-l traducînd, detașat și cu reținut umor, prea umana plîngere din *Prăpastie (Gully) :*

Dumnezeu e surd
Și cînd trebuie să-i spun ceva
Îi scriu pe o foaie de hîrtie

Așa se procedează cu toți
surzii
Dar mie nu-mi înțelege
scrisul
Și cînd îl văd cum se
scarpină-n aureolă

god is deaf
and whenever *I want to*
tell him something I write it
down on a piece of paper
this is *standard* procedure
with the deaf
the only thing is he can't
read my handwriting
everytime I see him
scratching under his halo

În fața unor conjuncții	before a conjunction or other
Mă gîndesc că mult mai	I think of how much easier
ușor ar fi	it would have been
Să i-o urlu în ureche	if I shouted it into his ear

Unele modificări de nuanță, unele accente expletive, cum ar fi „dar mie", tradus prin „the only thing is" — singurul lucru e că, sintagma „standard procedure" — procedura obișnuită — nuanța e prea rigidă, corectă, în loc de „așa se obișnuiește", arată că, din cînd în cînd, traducătorul își supraveghează prea de aproape... detașarea. În alte versiuni, cum ar fi *Alfabetul, Cafea, Spectacol, Darul, Fiecare,* Stavros Deligiorgis scrie o engleză sorresciană, evitînd discursivitatea, folosind un limbaj cu mlădieri colocviale, cuvîntul întorcînd cititorul spre sensul ascuns al aparențelor absurde, într-o lume unde sensul este abia de descoperit. Traducerile acestea, ca și altele, din „Don Quijote's Tender Years" verifică și adeveresc ceea ce am numit principiul transparenței în traducere, care, fiind rezultatul unui fenomen de profundă asimilare artistică a textului ca și a contextului operei, mergînd aproape pînă la identificare, duce la dedublarea modelului, virtual același în ambele ipostaze lingvistice.

Aș mai cita pentru excelentul ritm, pentru topica și pentru tonul de stăpînire calmă și înțelegătoare în fața a cîte vor fi fiind de descifrat în această lume plină de „semne", versiunea integrală a poemului :

Semne	*Signs*
Dacă te întîlnești cu un	if you run into a chair it's
scaun	a good sign
E semn bun, ajungi în rai	you'll get to heaven
Dacă te întîlnești cu un	if you run into a hill it's
munte	a bad sign
E semn rău, ajungi în scaun	you'll turn into a chair
Dacă te întîlnești cu carul	if you run into the big dipper
mare	it's a good sign
E semn bun, ajungi în rai	you get to go to heaven
Dacă te-ntîlnești cu un melc	if you run into a snail it's
	bad sign

Scanned with OKEN Scanner

E semn rău, ajungi melc
Dacă te întîlnești cu o femeie

E semn bun, ajungi în rai
Dacă te-ntîlnești cu o față
de masă
E semn rău, ajungi în sertar
Dacă te întîlnești cu un șarpe

E semn bun, moare și tu
ajungi în rai
Dacă șarpele te-ntîlnește
pe tine
E semn rău, mori și el
ajunge în rai

Dacă mori
E semn rău
Ferește-te de acest semn
Și de toate celelalte

you get to be a snail
if you run into a woman it's
a good sign
you'll get to heaven
if you run into a tablecloth
it's a bad sign
you'll be put into a drawer
if you run into a snake it's
a good sign

it dies you go to heaven
if the snake runs into you
it's a bad sign
you die it's a bad sign

beware of this sign
and of all other signs as well

Poezia modernă nu evită raționalitatea concretului și nici irațională lui, insuficiența posibilităților de a explica semnele cu sens și fără ale lumii care ne determină sau o influențăm voit sau nevoit. Traducătorul a ales de aceea din *Operele imperfecte* ale lui Nichita Stănescu, „imperfecte" tocmai pentru indeterminarea unui final, a unei prezențe a absenței sau a absenței unei prezențe, cîteva poeme al căror limbaj ne comunică sentimentul acesta tragic al indeterminării sau al confundării în alteritate. Cum aminteam la început, traducătorul s-a identificat cu o seamă de ipostaze care i-au devenit proprii, pentru că sînt proprii autorilor și poemelor selectate. Identificarea sa e rezultatul unei profunde înțelegeri a spațiului contextual al poeziei românești de azi, unei conștiințe stilistice lucide, ceea ce a dus la realizarea de modalități de expresie caracteristice fiecărui poet. Iată-l traducînd, un apolog parcă al acestui tip de creație „identică" a traducătorului, apolog asemeni unei confesiuni :

Și prin mine privea cineva
spre altcineva
și mă durea toată ființa mea
de sticlă transparentă
de privirea care mă
străpungea

and someone was peering
through me at someone else
all my being see-through
glass hurt
as that look traveled
through me

Scanned with OKEN Scanner

și nu știam cine pe cine
privea
prin durerea transparentă
de sticlă, de geam, a mea

Papirus cu lacune

nor could I tell very clearly
who was looking at whom
through that see-through pain
the glass
window pane that was me

Papyrus with gaps

Tragismul reținut al pierderii și regăsirii identității capătă aici, poate, o notă relativ mai rațională. Astfel „peering" e mai aproape de „a scruta" decît de „a privi", repetirea lui „through" devine prea insistentă, „și nu știam" devine prea lung și explicativ „nor could I tell *very clearly*", altfel versul în cadența sa engleză e tot atît de net ca și în original. Stavros Deligiorgis e totuși parcă mai „prezent" în traducerile lui Nichita Stănescu, el înlocuiește în unele poeme oracularul „se" prin persoana a doua, adaugă discret o explicație în text, face mai clară o metaforă, dar firește, acestea sînt doar detalii. Le-am amintit, tocmai, pentru că mai peste tot și în acest volum tălmăcirile sînt de o transparență care amintește mereu de versul pe care-l citim. Și acesta e cazul cu admirabilele versiuni din *Cele patru coerențe fundamentale — Four Basic Coherences, Podul nebun — Bridge Losing its Mind, Aterizarea — Landing, Scutură-lume — Shakespear* (jocul de cuvinte e, desigur, intenționat), *Lecția despre cerc — Lecture about the Circle.* Și pentru a risipi, cumva, impresia că Stavros Deligiorgis ar fi mai puțin „transparent" aci, aș voi să citez în întregime excelenta tălmăcire a *Evangheliilor toamnei — Fall Gospels,* versiune de o excepțională finețe a intențiilor și modulațiilor versului, cu o subtilă alunecare asupra sensului cuvîntului „fall" — care poate însemna și „a cădea" și „toamnă" :

Patru evanghelii scrie-vom
despre căderea
frunzei de toamnă.

Matei zice-va
— Frunza de verde verdelui
cădea-va în toamnă

we will write four gospels
on the fall
of the leaf in autumn
Matthew will say
it is out the green's green
that the leaf
shall fall in autumn

Marcu striga-va
— De greutatea vieții și de
viață pe viață cădea-va
frunza de toamnă
Luca va zice
— Din nedragoste, din
neînviată moarte
din verde repetat numai cu
umbra
cădea-va frunza în toamnă
Ion se va ridica și va zice
— Toamna nu cad frunzele
toamna cade numai toamna
o frunză cade toamna,
toamna
Stau și e toamnă și sînt
frunză
și cad pe pămînt.

Mark will say
out of the weight of life and
of life out of life
the leaf shall fall in autumn
Luke will say
out of lovelessness and out of
death of no hope
out of green that is repeated
only in the shadow
shall the leaf fall in autumn
John will get up and say
no leaf falls in the fall
only fall falls in the fall
fall falls like a leaf
fall
here I sit
I am a leaf
and I fall on the ground.

*

Cele trei volume de traduceri realizate de profesorul Stavros Deligiorgis prezintă cititorului de limbă engleză o imagine de o deosebită pregnanță a trei personalități lirice, al căror glas inconfundabil în poezia de azi a lumii ar trebui să se audă cît mai departe. Poate, pentru că dincolo de talentul tălmăcitorului — sau poate că aceasta e și o determinantă a acestui talent — înțelegerea contextului acestor poezii a fost deplină, atît în selecție cît și în instrumentația lexicală. E ceea ce a dat excelență tălmăcirilor și le-a asigurat la acest început de drum, o nouă — aceeași identitate.

Și tocmai în acest gînd ar trebui subliniată dăruirea cu care a fost făcută această muncă, grija vădită și în prezentarea grafică impecabilă a volumelor, atent supravegheate în desăvîrșirea lor de către Ioana Deligiorgis, editoarea lui „Corycian Press", ca și fabuloasele ilustrații ale lui Florin Pucă, Sorin Dumitrescu și Elena Urdăreanu-Herța, care întregesc și continuă lucrarea tălmăcitorului.

Scanned with OKEN Scanner

CONTEXT ȘI EPIFANIE

Recent a apărut, în frumoase condiții grafice și editoriale, la Editura Junimea din Iași, un remarcabil volum de versuri în traducere engleză intitulat : *100 de ani de poezie românească (100 Years of Romanian Poetry).*

Culegerea alcătuită și tradusă de prof. Stavros Deligiorgis oferă cititorului o viziune familiară și nouă totodată a liricii noastre moderne și contemporane.

Familiară întrucît autorul s-a străduit să cuprindă — uneori cu generozitate, alteori, și în mai rare cazuri, cu parcimonie — poeme și poeți dintr-o complexă perioadă de formare și afirmare a trăsăturilor dominante ale peisajului liric de ieri și de azi, de la Eminescu și pînă în prezent. Desigur, această tentativă, deloc ușoară, a presupus un studiu atent al variatelor tendințe și stiluri ale epocii, care a fost însoțit, credem, de această dată și de cunoașterea mai profundă a contextului cultural-literar, înlesnită autorului de o îndelungată ședere în țara noastră.

Subliniind într-un „cuvînt înainte" că selecția efectuată este una „din cele mai personale", prof. Stavros Deligiorgis schițează cîteva din criteriile care ar fi călăuzit-o.

O primă trăsătură caracteristică pentru „tendința modernistă" a liricii românești din acest secol ar fi, afirmă domnia sa, preeminența „poemului scurt și analitic", a „poemului experimental" și a celui „de meditație". Sînt enunțate apoi și alte două caracteristici :

„frecventele referiri la clasici“ și „referirea la poezia însăși în relația ei problematică cu actul lecturii“.

Criteriile, ca în multe culegeri de acest gen, sînt discutabile, deși la drept vorbind, nici originalele și nici versiunile englezești paralele nu par a ilustra cu o deosebită rigoare criteriile amintite. Fără a intenționa să continui aici o discuție mai amplă a lor — perioada cercetată ar fi meritat, firește, o analiză mai minuțioasă și mai pertinentă, mai cu seamă pentru cititorul străin — aș preciza că poemele „scurte“, „analitice“ sau ca să zicem așa „experimentale“, de aflat oricînd în diverse perioade ale liricii universale, nu au în culegere o frecvență chiar copleșitoare...

Cît privește aluziile la miturile clasice, care au însoțit și însoțesc imaginația creativă — nu numai în poezie, ci și în alte genuri ale artei — ele sînt un patrimoniu comun culturii europene și universale, așa cum remarcă și prof. Deligiorgis. Poate că ar fi fost mai relevant ca trăsăturile caracterizante pentru lirica noastră din această din urmă sută de ani să fie căutate mai cu seamă în dialogul existențial al spiritualității românești cu dificultățile constituirii și afirmării valorilor esențiale ale omului de pe aceste meleaguri. Oricum autorul culegerii a fost cu deosebire sensibil la versurile care, în variate modalități și forme, exprimă o reacție intens individuală la tendința realității înconjurătoare de a deveni mai impersonală, mai abstract neliniștitoare. Acest fior existențial, prezent în aproape majoritatea poemelor incluse în volum, dar exprimat de fiecare dată în alt mod, face ca experiența personală a poemului să poată căpăta adevărata ei semnificație în actul lecturii, în comunicarea cu cititorul. Și poate că aceasta ar fi viziunea mai particulară pe care o transmite culegerea — o circumstanțiere a ariei de sensibilitate a poeziei românești în raport cu tendințele de depersonalizare a ființei umane... Din acest punct de vedere, selecția făcută de autor este, în afara unor excepții, a unor omisiuni sau exagerări parțiale, justificată mai cu seamă pentru lectorul străin. Și în acest fel revenim la modalitatea și spiritul traducerilor.

Scanned with OKEN Scanner

Precum nu se subliniază îndeajuns, tălmăcirile sînt, prin însăşi natura lor referenţiale, trebuind a ţine seama de o dublă contextualitate, aceea a sistemului de gîndire şi expresie din care face parte opera şi aceea a sistemului de gîndire şi expresie în care este menită a se integra. În acest sens traducerea poate oferi o nouă viziune, fără a se îndepărta de original, nu atît prin reconstituirea sensurilor, simbolurilor sau imaginilor, cît prin realizarea ei ca o revelaţie, o epifanie, a sursei, structurii şi esenţei secrete a operei. Tălmăcirea devine astfel o interpretare, un alt moment al unei nesfîrşite serii de lecturi posibile ale operei, adeverind universalitatea şi durata ei în timp.

Cele mai izbutite versiuni englezeşti ale poemelor cărţii — şi nu sînt puţine — relevă aceste calităţi, esenţiale într-o culegere destinată cu precădere cititorului străin. Fără fastidioase explicaţii istorico-critice, tălmăcirile reuşesc să argumenteze deosebita valoare a diverselor moduri de expresie a noii şi originalei sensibilităţi a poeziei româneşti moderne. O astfel de comunicare relevantă a unor realităţi spirituale specifice a fost făcută posibilă, desigur, şi printr-o intimă cunoaştere, cum menţionam, a circumstanţelor social-culturale ale formării şi evoluţiei acestor realităţi. Dar, în principal, ea a trebuit să pornească de la o comprehensiune subtilă a poeziei şi a diferenţelor de reacţie la experienţa poetică de aici şi de pretutindeni.

Undeva, dacă nu mă înşel, în *Ce înseamnă a gîndi*, Heidegger spunea că trebuie să înţelegi pentru a traduce şi trebuie să traduci pentru a înţelege. Fără a ne opri la sensul literal al enunţului, considerăm că necesitatea, precum şi interesul arătat de autor în a-şi apropia realităţile noastre, în cursul lungii lui şederi în România, i-au prilejuit un permanent exerciţiu al traducerii, internalizării lumii exterioare lui în sistemul de gîndire al imaginilor proprii. Simplificăm, desigur, pentru necesitatea demonstraţiei imediate, căile complicate ale actului gîndirii aşa cum îl concepe filosoful de la Freiburg, dar sîntem convinşi că autorul culegerii îşi va fi datorat acestui proces reuşitele transmiterii citi-

Scanned with OKEN Scanner

torului străin a valorilor acestui spațiu spiritual care este universul liricii românești moderne. Univers în care se întîlnesc atitudinile lirice cele mai variate, de la invocația eminesciană a lecturii inteligibile a lumii pînă la constatarea irațională acestei lumi din versurile lui Mircea Dinescu.

Elogiul sensibilizării umane prin suprema magie a poeziei shakespeariene, făcut de Eminescu în *Cărțile*, își află o fluidă și nuanțată corespondență în versiunea engleză.

De-aşi fi trăit cînd tu trăiai, pe tine
Te-aş fi iubit atît cît te iubesc ?
Căci tot ce sînt, de este rău sau bine,
Destul că simt — tot ție-îți mulțumesc
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc

va suna în engleză astfel :

wouldn't I have loved you had I lived
when you did all that I know and feel
about good and but the fact alone
that I can feel I owe to you you've shown
my eyes the way to light the way to reading
light as one would read the world...

Traducerea abstractizează poate, într-o măsură, aici, imaginea mai concretă a lecturii lumii prin asimilarea interpretării luminii ca o interpretare a „lumii". De regulă însă, versiunile în engleză realizează o excelentă imagine a marii diversități de tonalități, de ritmuri, de imagini, revelîndu-le în armonia lor secretă.

Iată, de pildă, melodia *enjouée* a unui rondel de Macedonski în echivalența ei engleză :

chirped they did they didn't talk
the moon had dropped them in France
and as before me they did walk
they seemed in a trance.

Repetarea sonurilor *r*, *p*, *d*, cu o insistență muzicală, facilitată și de folosirea preteritului englez (chirped, did,

Scanned with OKEN Scanner

didn't, dropped, seemed, conceived) creează aceeași senzație de jucăușă uimire ca și în strofa originală :

Ei nu vorbeau, ci ciripeau
Căzuți din lună în Paris
Și cum naintea mea mergeau
Păreau ieșiți ca dintr-un vis.

Un alt exemplu de izbutită joacă a „ceremoniei enigmelor", cum spunea George Călinescu, sînt versurile din *Alfabetul* lui Tudor Arghezi. Cîteva din cele mai reușite : „Cine vine mîndru și călare / Și nici cal măcar nu are ?" (M) — „who is the proud rider coming forth / who does not even have a horse" sau „let me ask you this one thing / who is empty round and big" (O), care e echivalența lui „O să-ți fac o întrebare / Cine-i gol, rotund și mare ?" Am putea continua cu aceste amuzante ghicitori, care cu limbajul lor familiar și dezinvolt pot figura oricînd într-un manual destinat copiilor ce învață limba engleză. În același registru al expresiei ludice a poeziei, de această dată pe un ton mai suav, traducătorul accentuează grațioasa mișcare a distihurilor lui Emil Brumaru din *Cîntec naiv*, prin fericite rime interioare.

Roua
se plimbă cu șarpele boa
Nuiaua
se plimbă cu catifeaua
Durerea
se plimbă cu mierea

devin astfel melodioasele versuri :

dew
drop *swings* with the boa *king*
twig
toys with *corduroy*
pain
makes it with honey *cakes.*

Scanned with OKEN Scanner

Excelent e reflectat în traducere absurdul amuzat al fabulei urmuziene *Cronicari,* din care voi cita doar cîteva rînduri :

so they begged Rappaport
to issue them a passport
Rappaport the dear fool
was at little game of pool...

unde „Rappaport cel drăgălaș" are conotații de inocentă iresponsabilitate (dear *fool).*

Într-o altă tonalitate, nostalgia poemului în proză a lui Traian Demetrescu capătă în traducere nuanțe sugestiv meditative, iar poemele în proză ale lui Adrian Maniu o limpiditate și o lumină netă, picturală :

the sun refracted in the water in inverse dance on
the underside of leaf fronds
a shaded nook with clear symbolic content over the edge
of river thickets.

La alt pol, în versiunea *Lacustrei,* impactul halucinatoriei obsesii bacoviene este comunicat cu mijloace sobre, efective :

I have been hearing rain nightly for long
I have been hearing matter itself moan
I am alone and thought leads me on
to old lake haunts.

Aici folosirea repetată a modului verbal progresiv, care indică acțiuni continuîndu-se, urmărindu-se în timp *(I have been hearing rain, I have been hearing matter ; I have been sleeping)* asociată cu sintagma „old lake haunts" *(haunts* — locuri bîntuite) pentru „locuințele lacustre" trezește în imaginația cititorului ecouri poești.

În registrul solemn, al misterului și tainei metafizice, traducătorul realizează o imagine spiritualizată a peisajului transcendent din *În marea trecere* a lui Blaga cu un lexic esențializat :

the *sun* on high
holds up the scales of the *day*

Scanned with OKEN Scanner

the *sky* hands itself over selfessly to *waters* below
meek *eyes beasts* in passing
fearlessly gaze their *shadows* in the *river beds*
deep foliage arches over the entire *tale*". (s.n.)

Miracolele multiforme ale pitorescului suprarealist din *Destin cu baobab* de Leonid Dimov se răsfrînge în cascada de imagini vivace a versiunii engleze :

a baobab tree grew as tall as heaven
its fruit house sized had taverns
mother of pearl trains speeding
through the boughs train stations
where we used to sit and grin
through clear absinthe glass
tell real life tales and laugh.

Trebuie să menționăm totuși și o surprinzătoare nereușită, surprinzătoare pentru comprehensiunea arătată de atîtea ori de traducător — lirismul intelectualizat și pur a lui Ion Barbu din *Joc secund* sună în tălmăcire explicativ și plat. Nereușită care se mai întîlnește în volum cîteodată — de ajuns de rar — mai cu seamă cînd apropierea de poezie este noțională și nu revelatorie. Altminteri exemplificările reușitelor ar putea continua.

Intenția noastră a fost să arătăm în cele cîteva exemple multiplicitatea și diversitatea registrelor în care traducătorul a realizat echivalențe-epifanii ale textelor originale. Și fie că e vorba de versul solemn și de fiorul tainelor de nepătruns ale destinului uman din poemele Anei Blandiana *(E destul să adorm)*, de vehemența polemică a stihurilor lui Adrian Păunescu *(Tăierea taurilor)*, de incantația peanului lui Cezar Ivănescu *(Jeu d'amour)*, de invocația telurică și tulburătoare din poemul Ilenei Mălăncioiu *(Vai cît pămînt este acum între noi)*, de tensiunea dintre cuvinte și necuvinte din *Pietre de mîncare* de Nichita Stănescu, de panteismul vital și de senzorialitatea lumii vegetale din *După diluviu* de B. Fundoianu — am citat doar cîteva nume și modalități inconfundabile — de fiecare dată tonul, ritmul, respirația și tăcerile versului sînt mereu altele.

Cu un talent particular al identificării cu un context liric, de fiecare dată de altă natură, traducătorul a știut să evite, de regulă, un pericol pe care ades antologiile sau culegerile de acest gen nu izbutesc să-l înlăture : acel al uniformității. O cunoaștere deosebit de nuanțată a permis tălmăcitorului să refacă gesticulația psihică și de expresie a multor poeți ilustrați în culegere. Acea margine de ambiguitate care rezidă în însăși polisemia poemului a fost păstrată printr-o profundă consubstanțiere cu lumea specifică a poemelor traduse.

Dealtfel continuînd a-l invoca pe Heidegger, amintim că în „Was heisst Denken", filosoful spune cu o formulă deosebit de sintetică : „*Ubersetzen* ist nur möglich als Uber*setzen*" — *tra*ducerea nu este posibilă decît ca trans*ducere*. Este vorba așadar nu numai de trecerea dintr-o limbă într-alta, ci și de trecerea peste dificultățile ducerii acelorași sensuri și acelorași ecouri într-o altă înțelegere a lumii pe care o implică o altă limbă. Preocuparea aceasta s-a răsfrînt și în dicțiunea enunțului liric, versul deschis și liber al celor mai multe dintre versiunile englezești ascultînd de un ritm adecvat structurilor interioare ale poemelor.

Meritul deosebit al autorului volumului *100 de ani de poezie românească,* după părerea noastră, nu constă atît de mult că a relevat cititorului străin personalități poetice de o excepțională valoare, și a făcut-o cînd a fost posibil (în limita celor 1—3 poezii alese din fiecare din cei 128 de autori), ci, cît mai cu seamă, că a pus într-o lumină din cele mai edificatoare originala personalitate a poeziei românești. Și chiar dacă selecția nu poate fi considerată ca o prezentare analitică a poeziei noastre din acest din urmă veac, ea se constituie într-un admirabil și convingător portret al trăsăturilor esențiale și neconfundabile ale unei inteligențe și sensibilități lirice de o reală profunzime, cum puține se pot întîlni astăzi pe continentul poeziei universale.

Autorul volumului, Editura „Junimea" și-au făcut o datorie de cinste în realizarea lui, este rîndul acum al difuzorilor noștri de valori spirituale să-l facă să fie cunoscut cît mai departe pe meridianele culturii lumii.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Confesiune în lumină de august 7

Incursiuni prin Yoknopatawpha 21

Vă mai amintiți de Hemingway ? 49

Fiction sau faction 67

Fantome de hîrtie 91

Un happening Mailer 103

Autobiografie continuă 117

Un erou uitat al anilor 60 133

Biografia ca ficțiune, ficțiunea ca biografie 149

Context și identitate 159

Context și epifanie 168

Scanned with OKEN Scanner

DE ACELAȘI AUTOR

George Bernard Shaw (monografie), ESPLA, 1958

Războiul ascuns (roman), Editura Tineretului, 1961

Hemingway, scriitorul (monografie), EPLU, 1966

Ca și cum (poeme), Cartea românească, 1980

TRADUCERI DIN LITERATURILE ENGLEZĂ ȘI AMERICANĂ

Terence Rattigan, *Versiunea Browning*, EFL, 1957

Graham Greene, *Americanul liniștit*, ESPLA, 1958

Graham Greene, *Omul nostru din Havana* (cu un cuvînt înainte), ESPLA, 1960

Ernest Hemingway, *A avea și a nu avea* și *Adio arme* (cu un studiu introductiv), ESPLA, 1961

John Galsworthy, *Mărul în floare* (cu un studiu introductiv), B.P.T., ESPLA, 1961

Ernest Hemingway, *Cîștigătorul nu ia nimic* (cu un studiu introductiv și tabel cronologic), B.P.T., EPLU, 1964

Richard Aldington, *Moartea unui erou* (cu un cuvînt înainte), EPLU, 1964

William Faulkner, *Ursul* (cu un studiu introductiv și tabel cronologic), B.P.T., EPL, 1966

Thornton Wilder, *Orașul nostru*, în *Teatru american contemporan*, EPLU, 1967

John Dos Passos, *Paralela 42, Nouă sute nouăsprezece, Marile afaceri,* 3 vol. (cu un studiu introductiv și tabel cronologic), ELU, 1968

Ernest Hemingway, *Adio arme,* ed. a II-a, revăzută (cu un studiu introductiv și tabel cronologic), EPL, 1969

Somerset Maugham, *Vălul pictat,* Ed. Eminescu, 1972

William Faulkner — *Lumină de August* (cu un studiu introductiv), Ed. Univers, 1973

Ernest Hemingway, *Povestiri despre Nick și alte povestiri,* Novi Sad, Iugoslavia, 1979

John Updike, *Muzee și femei,* Ed. Univers, 1980

Scanned with OKEN Scanner

Lector : Sorin Mărculescu
Tehnoredactor : Constanța Vulcănescu

Apărut : 1983. Bun de tipar : 21.VII.1983
Format : 16/54×84 coli tipo : 11,25

C. 85 — I. P. „INFORMAȚIA“
str. Brezoianu nr. 23—25,
București

Scanned with OKEN Scanner